Münster.1933.№76 Phil. Diss

Germanistik

Die Magdalenenszenen im geistlichen Spiel des deutschen Mittelalters

---

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der

philosophischen Doktorwürde

der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen

Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität

zu Münster i. W.

vorgelegt von

Maria Norberta Hoffmann J. St. M.

aus Mainz

1933

Dissertationsdruckerei und Verlag Konrad Triltsch, Würzburg.

Dekan:
Herr Prof. Dr. M. Wackernagel

Referent:
Herr Prof. Dr. J. Schwietering

Tag der mündlichen Prüfung: 22. März 1932.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

I. Maria Magdalena in der lateinischen Osterfeier 3

1. Visitatio sepulchri 3

2. Erscheinungsszene 17

II. Die Magdalenenszene im deutschsprachigen Osterspiel 32

III. Die Szenen des Weltlebens und der Bekehrung im Passionsspiel 47

Zusammenfassung 63

Vorliegende Arbeit ist aus dem Germanistischen Seminar von Herrn Professor Dr. J. Schwietering im Sommersemester 1929 zu Münster/W. über *Das Geistliche Spiel des Mittelalters* hervorgegangen. Dem gleichen Seminar verdanken auch andere Arbeiten wie die von Alfons Brinkmann über *Liturgische und volkstümliche Formen im geistlichen Spiel des Mittelalters* ihre Entstehung. Naturgemäß berühren sich diese Untersuchungen in manchen Fragen, um deren Lösung sich die Gemeinschaftsarbeit mühte unter Führung und reicher Anregung unseres verehrten Lehrers, dem sich die Verfasserin zu tiefem Danke verpflichtet weiß.

Einleitung.

Keine der bisherigen Sonderuntersuchungen über das geistliche mittelalterliche Spiel beschäftigte sich mit der Magdalenenszene. Ein Teilgebiet, nämlich die Szene des Weltlebens und der Bekehrung, ist berücksichtigt in der Dissertation von M. Bath, Untersuchungen des Johannesspiels, der Blindenheilungs- und der Maria Magdalenenszenen in den deutschen mittelalterlichen Passionsspielen mit besonderer Berücksichtigung ihrer Beziehungen zu den französischen Mysterien, Marburg 1919. Das Hauptgewicht der Untersuchung Baths ruht auf der Feststellung der Beziehungen einzelner Spiele, wobei auf Grund älterer Forschung lediglich Abweichungen und Übereinstimmungen in der Textgestalt festgestellt werden. Die Frage nach dem Gehalt der Magdalenenszenen ist jedoch nicht gestellt. Ebenso sind keine Beziehungen aufgewiesen zum Auftreten Magdalenas in der Grabes- oder Erscheinungsszene, die aus der liturgisch-gebundenen lateinischen Osterfeier in das deutschsprachige Osterspiel und das Passionsspiel eingegangen sind.

Die Bezeichnung „Magdalenenszene" nimmt W. Meyer im Gegensatz zu M. Bath speziell für die Erscheinungsszene in Anspruch [1]). Er untersucht eingehend ihre Textgestalt im deutschen Zehnsilberspiel. Die Stellung Magdalenas als Verkünderin der Osterbotschaft gegenüber den Aposteln nach der Erscheinungsszene behandelt als Nebenfrage O. Schüttpelz, Der Wettlauf der Apostel und die Erscheinungen des Peregrinusspiels im geistlichen Spiel des Mittelalters, German. Abhandlg. 63. Heft, Breslau 1930. Er wird jedoch der Bedeutung Magdalenas nicht gerecht. — Wenn in Untersuchungen allgemeiner Art, etwa vom Standpunkt der Schauspielkunst oder der Sprache des mittelalterlichen Dramas [2]) gelegentlich die Magdalenensszenen herangezogen

[1]) W. Meyer, Fragmenta Burana, Berlin 1901, S. 59 ff, 110 ff.

[2]) W. Müller, Der schauspielerische Stil im Passionsspiel des Mittelalters. Diss. Greifswald 1927.

H. Beisker, Wandlungen der bühnenmäßigen Wirkungsmittel entwicklungsmäßig dargestellt an der Epoche des geistlichen Theaters. Diss. Greifswald 1931.

R. Grieshammer, Sprachgestaltende Kräfte im geistlichen Schauspiel des Mittelalters. 1930.

E. Krüger, Die komischen Szenen in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters. Diss. Hamburg 1931.

sind, handelt es sich gewöhnlich um die Szenen des Weltlebens und der Bekehrung.

In vorliegender Arbeit wird unter „Magdalenenszene" die Gesamtheit der Einzelszenen in der lateinischen Osterfeier und im deutschsprachigen Oster- und Passionsspiel verstanden, in denen Magdalena eine bedeutsame Rolle spielt. Es soll versucht werden, die Entfaltung der Magdalenenszene in ihren Hauptlinien deutlich zu machen. Den Ausgangspunkt bildet das Auftreten Magdalenas in der Visitatio sepulchri der Osterfeier. Die Einführung der Sequenz *Victimae paschali laudes* gestaltet die Magdalenenszene selbständiger. Sie steigert sich zu tiefster Wirkung in der Erscheinungsszene. Die Szenen des Weltlebens und der Bekehrung im Passionsspiel sollen dann in ihrer Eigenart gegenüber den früheren Szenen betrachtet werden.

Die historische Entfaltung der Magdalenenszene ist abhängig vom Wandel des Geisteslebens, vor allem der Frömmigkeitshaltung im Laufe des Mittelalters. Deshalb wird die geschichtliche Darstellung zu berücksichtigen haben, wieweit die Magdalenenszene liturgischen Gehalt und liturgische Form bewahrt und wieweit eine neue Frömmigkeitshaltung Ausdruck in ihr findet.

I. Maria Magdalena in der lateinischen Osterfeier.

1. Visitatio sepulchri.

Die Visitatio sepulchri, in den Handschriften auch Officium sepulchri oder Repraesentatio resurrectionis Domini genannt, bildet die Grundlage für die Magdalenenszene. Maria erscheint in dieser ganz von liturgischem Geist erfüllten Feier nicht als individuelle Persönlichkeit. Sie ist in die Drei-Marien-Gruppe eingeordnet; deshalb ist in der Visitatio besser von der Marienszene als von einer Magdalenenszene zu sprechen, obwohl sie diese in sich begreift. Für die Ausbildung dieser Szene ist das 10. Jahrhundert anzunehmen. Die Visitatio der *Concordia Regularis* des Bischofs Ethelwold von Winchester (969—75) beschreibt die Marienszene in ausführlicher Anweisung [3]). Während der dritten Lektion der Ostermatutin kleiden sich vier Brüder an. Der Engeldarsteller, mit der Albe bekleidet, nähert sich langsam dem Grabe. Dort soll er mit einer Palme in der Hand sich ruhig niedersetzen. Während des dritten Responsoriums folgen die Mariendarsteller, in Mäntel gehüllt und Weihrauch tragend, langsam und gleichsam etwas suchend *(pedetemptim ad similitudinem querentium)*. Wenn der Engel die drei Irrenden und Suchenden sich dem Grabe nähern sieht, beginnt er mit halblauter und sanfter Stimme *(mediocri voce dulcisono)* den Quem quaeritis-Vers. Die drei Marien antworten gemeinsam: *Jesum Nazarenum.* Danach verkündet der Engel die Auferstehung: *Non est hic, surrexit sicut praedixerat. Ite nunciate quia surrexit a mortuis.* Den Auftrag des Engels überbringen die Marien dem Chor mit den Worten: *Alleluia resurrexit dominus.* Der Engel ruft die Marien zum Grabe zurück; während der Antiphon *Venite et videte locum* hebt er den Vorhang und zeigt die Stelle, an der das Kreuz war, jetzt aber nur die Linnen liegen, die das Kreuz verhüllten. Bei diesem Anblick stellen die Marien die Weihrauchfässer nieder, nehmen das Linnen und breiten es zum Klerus gewandt aus zum Zeichen, daß der Herr nicht mehr darin eingehüllt ist. Unter dem Gesang der Antiphon *Surrexit Dominus de sepulchro* legen sie das Linnen auf dem Altare

[3]) E. K. Chambers, The Mediaeval Stage II, Oxford 1925, S. 309.

nieder. Nach Beendigung der Antiphon stimmt der Prior in der Mitfreude über den Triumph unseres Königs *(congaudens pro triumpho regis nostri quod devicta morte)* das Te Deum an, das die Matutin beschließt.

Grabesgang. Das dritte Responsorium der Ostermatutin (heute 2. Responsorium), das die Visitatio einleitet, lenkt die Aufmerksamkeit auf die drei heiligen Frauen: *Dum transisset sabbatum, Maria Magdalena et Maria Jacobi et Salome emerunt aromata ut venientes ungerent Jesum, alleluia. Et valde mane una sabbatorum veniunt ad monumentum orto iam sole. Ut venientes ungerent Jesum, alleluia. Gloria patri etc.* Der liturgische Text enthält in episch-lyrischer Form, was die außerliturgische Visitatio vor dem Höhepunkt der Ostermatutin, dem Te Deum, dramatisiert, den Grabesgang der Marien. Er ist nicht Dramatisierung historisch biblischen Geschehens. Die Mariendarsteller sind selbstverständlich Kleriker und nicht Frauen, auch wenn die Rubriken sie nicht als *presbyteri, clerici, sacerdotes, custodes chori, capellani, canonici, diaconi, vicarii, pueri* bezeichnen, sondern als *Mariae* oder *mulieres;* ganz klar ist diese Auffassung in Bezeichnungen, die beide Bedeutungen verbinden: *presbyteri in loco Mariarum, vice mulierum, tamquam mulieres, figura mulierum, repraesentantes mulieres, ex personis mulierum, clerici in modum mulierum.* Liturgischer Gemeinschaftscharakter zeigt sich in der Einordnung der Mariengruppe in die Prozession, die die ganze Kultgemeinde zum Grabe führt. Nach vielen Fassungen löst die Gruppe der Marien sich erst am Grabe aus der Prozession.

In einer Augsburger Feier z. B. heißt es: *Post gloria patri repetitur responsorium tertium ab initio, et vaditur cum processione ad locum sepulture, ubi reposita fuit crux et corpus domini in imaginario sepulchro . . . et silentio facto procedunt duo sacerdotes casulis induti et cantent ex personis mulierum.* (11/12. Jahrhundert) [4]). Die Prozession zum Grabe wird mit großer Feierlichkeit [5]) nach liturgischem Brauch vollzogen. In Kloster-, Stifts- und Kathedralkirchen vor allem war sie ein Gemeinschaftserlebnis von größter Wirkung. In großer Prachtentfaltung wird unter dem Aufblühen des eucharistischen Kultes die theophorische Prozession gefeiert und mit Kruxifix, Reli-

---

[4]) Froning, Das Drama des Mittelalters. Deutsche Nationalliteratur 14, I., S. 16.

[5]) Vgl. z. B. die Anweisungen zu Sens, Parma, Toul, Constanz I, Straßburg II, Sutri, Melk II, Lange, Die lateinischen Osterfeiern. München 1887, S. 25, 28, 39, 47, 48 f., 81, 114.

Vgl. auch N. C. Brooks, The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy with Special Reference to the Liturgical Drama. Univ. of Illinois Std. Lg. and Lit. VII, Urbana 1921.

quien und brennenden Kerzen begleitet [6]). Wenn in der französischen Erscheinungsszene z. B. in Rouen [7]) der vom Auferstandenen ausgehende Lichtglanz durch einen Leuchter mit zehn Kerzen sinnfällig dargestellt wird, so mögen die *candelabra cum cereis*, die häufig in französischen Prozessionen erwähnt werden, diese Verwendung nahegelegt haben. Der Weg zum sepulchrum während der Wiederholung des dritten Responsoriums wird zurückgelegt im Zusammenspiel von Wort, Melodie und symbolischer Handlung. Auch wenn andere oder mehrere Antiphonen gesungen werden, beziehen sie sich meist auf die Salbung der Marien.

Sehr verbreitet war die Antiphon: *Maria Magdalena et altera (alia) Maria ferebant diluculo aromata, dominum querentes in monumento* [8]) (Feria II infra oct. Pasch.) oder: *et valde mane una sabbatorum veniunt at monumentum orto iam sole* (Benediktus-Antiphon, Ostersonntag) [9]). Die Feiern aus Prag, Lange XIV—XVIII, die eine eigene Stellung innerhalb der Osterfeiern einnehmen, haben nach dem dritten Responsorium neben den bekannten Antiphonen eine rhythmische Fassung, die auch im Benediktbeurer Osterspiel und im Donaueschinger Passionsspiel begegnet: *Aromata preciosa querimus, Christi corpus ungere volumus, holocausta sunt odorifera sepulture Christi memoria* [10]). Auf Magdalena allein bezieht sich die Antiphon in den Feiern von Xanten I und II und Laon [11]): *Ardens est cor meum desiderio videre dominum meum, quero et non invenio ubi posuerunt eum, alleluia* (Feria VI infra hebd. post oct. Pasch.). Sie nimmt die Situation in der Erscheinungsszene voraus, in der sie auch verwandt wird [12]). In den Feiern, in denen die Mariengruppe schon

---

[6]) *Deinde fit processio ad sepulchrum . . . Dyaconus cum cruce precedet, deinde scolares, deinde canonici cum reliquiis, deinde ceroferarii ante sacramentum, deinde sacerdos cum sacramento et subdyaconus cum pleonario iuxta eum, deinde conventus, ultimo populus.* Essen, 14. Jahrh., Brooks, Sepulchre of Christ, S. 97.

Oskar Sengpiel, Die Bedeutung der Prozessionen für das geistliche Spiel des Mittelalters in Deutschland, Breslau 1932, berücksichtigt nur die Fronleichnamsprozession, die für die Fronleichnamsspiele des späteren Mittelalters von Bedeutung wird. Die wichtige Tatsache, daß die gottesdienstliche Prozession den prozessionalen Charakter des geistlichen Spiels von Anfang bestimmte, wird nicht berührt.

[7]) K. Young, A Contribution to the History of Liturgical Drama et Rouen. Modern Philology. VI, Chicago 1909.

[8]) z. B. in Halberstadt I, IV, VI, VII; Monsee I, II, III, IV; Freienbach; Harlem; Nürnberg II u. a. Lange a. a. O. S. 85, 86 Anmerkung, 91, 98; 88, 88, 114, 120; 90; 93; 141.

[9]) z. B. in 12 Pariser Feiern, Young, Some Texts of Liturgical Plays. Public. of Modern Lang. Ass. 24, Baltimore 1909.

[10]) Lange, S. 148 u. 151.

[11]) Lange, S. 29 u. 30.

[12]) Feier von Orléans, Lange, S. 163.

während der Prozession losgelöst erscheint, ist meist die Antiphon zu finden: *Et dicebant ad invicem: Quis revolvet nobis lapidem ab hostio monumenti? alleluia, alleluia* z. B. in einem Troparium des 10. Jahrhunderts aus Bamberg in der Visitatio sepulchri [13]). In französischen Feiern lautet der Anfang dieser Antiphon meist: *O deus, quis revolvet* [14]). In süddeutschen, österreichischen und unter süddeutschem Einfluß stehenden norditalienischen Feiern findet sich die Abweichung: *Quis revolvet nobis ab hostio lapidem, quem tegere sanctum cernimus sepulchrum* [15]).

Alle für den Grabesgang verwandten Texte sind der österlichen Tagzeitenliturgie entnommen. Das liturgische Wort bleibt von liturgischer Melodie begleitet und erhält so die außerliturgische Feier in enger Verbindung mit der Liturgie. Die Visitatio ist zu Beginn von verhaltener Trauer erfüllt, die Marien singen auf dem Grabeswege *submissa voce*. Es zeigt sich deutlich, daß der Stimmungsgehalt der verdrängten Elevatio in die Visitatio eingegangen ist. Nach dem ältesten uns bekannten Gebrauch [16]) fand die Elevatio vor Beginn der Ostermatutin in aller Stille statt. Es sind aber auch zahlreiche Fassungen erhalten [17]), in denen die Elevatio mit einer Prozession verknüpft ist. Diese letzte Form wurde von Bedeutung für den Beginn der Marienszene. Wie die Auswahl der Psalmen, Antiphonen und Orationen zeigt, ist der Sinn über die praktische Notwendigkeit hinaus, Kreuz oder Hostie auf den gewöhnlichen Platz zurückzubringen, vertieft: die Prozession der Elevatio gilt als letzter Besuch des im Grabe ruhenden Erlösers. Der Gedanke der Grabesruhe ist durch die Karsamstagliturgie gegeben; im Officium kommt er neben dem Gedanken der Höllenfahrt bis zur Non zum Ausdruck und bereitet den Umschwung von der Karfreitagtrauer zum Osterjubel vor,während die übrigen Zeremonien der Osternacht (Feuerweihe,Präkonium der Osterkerze mit dem Exsultet,Weihe

---

[13]) Froning I, S. 13.

[14]) z. B. in St. Quen, Fécamp, Toul; Lange, S. 37, desgl. S. 40.

[15]) z. B. in Hirsau, Einsiedeln II, Cividale I, Sutri, Pollingen I, Tegernsee, Freising I, Ufhusen (Schweiz), Monsee I, Augsburg VII, Weingarten, Freienbach, Engelberg, Nürnberg II u. a.; Lange, S. 51, 55, 58, 72, 81, 86, 87, 88, 90, 89, 90, 137, 141.

[16]) *In die sancto paschae . . . eiusdem tempore noctis antequam matutinorum signa moveantur sumant editui crucem et ponant in loco sibi congruo.*

Chambers, Regularis Concordia, S. 308—09.

[17]) z. B. G. Milchsack, Oster- u. Passionsspiele, Wolfenbüttel, 1880. Anhang S. 121.

Du Méril, Origines latines du théâtre moderne. Paris 1897, S. 89 ff.

K. Young, Some Texts of Liturgical Plays. Public. of Modern Lg. Ass., 24, Baltimore 1909, S. 313.

N. C. Brooks, The Sepulchre of Christ. S. 33 ff.

K. Young, The Dramatic Associations of the Easter Sepulchre. Univ. of Wiskonsin Studies in Lg. and Lit. 10, Madison 1920, S. 30 ff.

des Taufwassers) den Blick auf die vollbrachte Erlösung wenden. Die liturgische Sinngebung der Elevatio als Grabesbesuch macht es begreiflich, daß Weihwasser und Weihrauch in der Prozession zum Grabe gebracht wurden, um Aspersion und Inzensierung vorzunehmen [18]). Man rezitiert *submissa voce*, wie es dann die Marien der Visitatio tun. Auch die liturgische Form der Elevatio ist in der Visitatio beibehalten: man schreitet in Prozession zum Grabe und inzensiert es. So weist das Officium sepulchri eines Benediktinerordinariums aus der Mitte des 13. Jahrhunderts an: *Tres presbyteri sive diaconi albis induuntur et cappis capita velata humeralibus habentes, responsorio tertio vice finito, sepulchrum hoc ordine visitantes. Singuli singula cum incenso turribula in manibus tenentes pedetemptim procedunt ad sepulchrum cantantes submissa voce . . . Thurificant locum ubi crux posita erat* [19]).

Außer der liturgischen Verwendung zur Inzensierung erhalten die Weihrauchfässer in der Marienszene eine neue symbolische Bedeutung, sie sind zugleich Behälter der *aromata*. Der biblische Text ist Veranlassung zur neuen Symbolik der *turibula*, die Symbolisierung selbst aber erfolgt nicht über den Bibeltext, sondern aus der Liturgie. Die zum Grabe schreitenden Marien haben in der Feier eine andere Bedeutung als die, biblisches Geschehen zu dramatisieren. Die Übernahme der Quis revolvet-Frage mit dem Zwischensatz *et dicebant ad invicem* zeigt deutlich, daß es nicht um realistische Vergegenwärtigung geht. Besonders machen die Allelujaweisen den Unterschied bewußt zwischen historischem Bericht und der in der Visitatio sich vollziehenden Weise des Neuerlebens. Die Frauen des Evangeliums sind in banger Ungewißheit, bevor sie das Grab erreichen; die Marien der Visitatio wissen zugleich um den Ostertriumph des Erlösers. Die Glaubensgewißheit der Gemeinde wird so im heiligen Spiel vertieft.

Die Prozession führt zum szenischen Mittelpunkt der Feier, dem sepulchrum [20]). Die erste Nachricht über das sogenannte heilige Grab in Deutschland reicht ins 10. Jahrhundert zurück. In der Biographie des hl. Ulrich von Augsburg († 973) wird berichtet vom Begraben der Hostie, d. h. der Reposition des hl. Sakramentes im Grabe, das mit einem Steine verschlossen wurde [21]). Die Feier der Depositio kann sich auch wie in der Concordia Regularis auf das Niederlegen des Kreuzes beziehen oder sie ist eine Vereinigung beider Riten [22]). Das

[18]) Vgl. z. B. Jean d'Avranches, Liber de Officiis Ecclesiasticis (11. Jahrh.) und zahlreiche Anweisungen zur Elevatio bei Brooks und Young.

[19]) K. Young, Some Texts of Liturgical Plays. Publ. Md. Lg. Assoc. 24, New Series 17, 1909. S. 312.

[20]) N. C. Brooks, The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy a. a. O.

[21]) *Sacro Dei mysterio perpetrato, populoque sacro Christi corpore saginato et consuetudinario more, quod remanserat, sepulto . . .* Zitiert nach N. C. Brooks, The Sepulchre of Christ. S. 32.

[22]) N. C. Brooks, The Sepulchre of Christ, S. 33 ff.

hl. Grab wurde in England, Deutschland, besonders Süddeutschland und Österreich, Böhmen und Polen ein Mittelpunkt der Volksandacht, vielfach im Gegensatz zu liturgischer Auffassung [23]). Depositio und Elevatio ließen die Kultgemeinde das hl. Grab als Ort tiefer Trauer erleben. In dramatischer Entsprechung schaut sie nun die Herrlichkeit des Ostergrabes in der Visitatio.

Frauen-Engel-Dialog am Grabe. Mittelpunkt der Feier ist der Quem quaeritis-Tropus, der in Dialogform von Engeln und Marien am Grabe gesungen wird. Er lautet in der einfachsten Form:

Quem quaeritis in sepulchro, christicolae?
Jesum Nazarenum cruxifixum, o caelicolae.
Non est hic, surrexit sicut praedixerat.
Ite, nuntiate, quia surrexit de sepulchro [24]).

Neben seiner Verwendung in der Visitatio hat der berühmte Tropus eine Ausbildung gefunden als Introitus-Tropus zur Prozession oder in antiphonischer Marien-Engel-Szene vor dem Hochamt des Ostersonntag, anscheinend unter dem Einfluß der norditalienischen Tropenschule [25]). Der Tropus ist wesentlich in zwei Fassungen traditioneller Bestandteil aller Osterfeiern geworden. Neben der in der Concordia Regularis gebräuchlichen weit verbreiteten Form steht die Fassung des österreichisch-süddeutschen Typus (s. S. 6): *Quem quaeritis, o tremulae mulieres, in hoc tumulo plorantes (gementes)? Jesum Nazarenum crucifixum quaerimus.* Durch Hymnen und Sequenzen erweiterte Feiern haben bisweilen auch Umbildungen des Tropus neben der unberührten ursprünglichen Form. In Orléans (13. Jahrh.) folgt den beiden ersten Sätzen die Erweiterung:

---

[23]) Gegen den Gebrauch, die Hostie zu begraben, wendet sich z. B. die Anweisung zur Depositio von Zürich (1260): *Contra omnem rationem est, quod in quibusdam ecclesiis Eucharistia in huiusmodo archa sepulchrum repraesentante poni consuevit et claudi. Ibi enim Eucharistia quae est verum et vivum corpus Christi, ipsum Christi corpus mortuum repraesentat, quod est indecens penitus et absurdum.* N. C. Brooks, The Sepulchre of Christ, S. 40.

[24]) Manuscr. 484 der Stiftsbibliothek St. Gallen, 11. Jahrhundert, Abdruck u. Facsimile bei Gautier, La Poésie Liturgique du Moyen-Age I, Les Tropes S. 216 u. 220.

[25]) Beispiele sind bekannt aus Modena, Rom, Turin, Vercelli, Verona, Monza, Monte Cassino, Benevento, Piacenza, Vich (Spanien), Ripoll, (Spanien), St. Martial de Limoges, Poitiers u. a.: K. Young, The Origin of the Easter Play. Public. of Mod. Lang. Ass. 29, Baltimore 1914. Aus deutschem Sprachgebiet St. Gallen (11. Jahrh.): N. C. Brooks, Neue lateinische Osterfeiern, Ztschr. f. dtsch. Altertum (50), 1908. Rheinau I (11. Jarh.): N. C. Brooks, Liturgical Easter Plays, 1911, S. 191—92. Bamberg (10. Jahrh., de pascha ad introitum versus: N. C. Brooks, Ztschr. f. dtsch. Altertum 55, 1917, S. 52.

Quid christicolae, viventum quaeritis cum mortuis?
Non est hic, surrexit, praedixit ut discipulis.
Mementote, quid iam vobis locutus in Galilea,
Quod Christum opportebat pati atque die tertia
resurgere cum gloria [26]).

Wirkungsvoll wird in einer Fassung aus Sizilien (12. Jahrh.) der Tropus eingeleitet durch ein dreifaches *venite*, das die dreimal wiederholte Antiphon *Quis revolvet* unterbricht, zuletzt in gesteigertem Drängen: *Venite, nolite timere vos* [27]). Eine Pariser Feier des 14. Jahrhunderts aus der Sainte Chapelle enthält dazu die Anweisung: *invitant (angeli) ipsas Marias cantando antiphonam* — [28]).

Der Frauen-Engel-Dialog löst die Mariengruppe nicht nur äußerlich aus der Gemeinschaft und gestaltet das eindrucksvolle Bild der Engel und Frauen vor dem Grabe, wie es uns bildkünstlerische Darstellungen bewahrt haben; sondern diese Zuordnung vor der Stätte des Ostertriumphes ist für die mitfeiernde Gemeinde von symbolischer Bedeutung, hervorgerufen durch die schöpferische Eigenart des Tropus, nämlich die Gegenüberstellung von *caelicolae* und *christicolae*. Die Frauen treten in ihrer historischen Bedeutung als Maria Magdalena, Maria Jacobi und Salome vollständig zurück. Die *christicolae* — das Wort ist bei Venantius und Prudentius in der Bedeutung „Christusverehrerinnen" gebraucht — sind ein überzeitliches Sinnbild der Kirche, die im Wechselgesang mit den *caelicolae*, der triumphierenden Kirche, das Osterwunder verkündet.

Rückkehr vom Grabe. Der Schluß des Dialoges stellt die Mariengruppe in besonderer Weise der Gemeinde gegenüber. Von den ersten Zeugen der Auferstehung empfängt sie die Nachricht des Osterwunders. Der Text, mit dem die Verkündigung an den Chor bei der Rückkehr vom Grabe erfolgt, weicht in den einzelnen Feiern stärker ab, als der eigentliche Quem quaeritis-Tropus. Die einfache Form der Concordia Regularis: *alleluia resurrexit dominus* findet sich auch in Tours I, Vienne, Xanten II, Fécamp (dreimal wiederholt), Toul (zweimal), Châlons II [29]) und mit Zufügung von *Deo gratias dicite* in Sens I [30]). In Prager Feiern wird der Satz *Christus Dominus resurrexit* mit der Antwort des Chores *Deo gratias, gaudeamus* nach dem Niederlegen der Linnen gesungen [31]). In Ripoll (11. Jahrh.) ist der Verkündigungssatz einfach berichtend: *alleluia, ad sepulchrum residens angelus nunciat resurrexisse Christum* [32]). Er stammt aus dem Introïtus-

[26]) Lange, S. 162.
[27]) K. Young, Some Texts of Liturgical Plays, S. 325.
[28]) N. C. Brooks, Some New Texts of Liturgical Easter Plays, S. 472.
[29]) Lange, Die lateinischen Osterfeiern, S. 24, 27, 30, 37, 40, 62.
[30]) ebenda S. 25.
[31]) ebenda S. 124, 131, 150, 154.
[32]) K. Young, Some Texts of Liturgical Plays, S. 306.

Tropus *Ubi est Christus*, der ausVich, Poitiers, Limoges bekannt ist [33]). Von stärkerer Bewegtheit in gleichmäßig rhythmischen Einheiten ist der Versus, der am häufigsten in französischen Feiern begegnet: *Resurrexit Dominus hodie, resurrexit leo fortis Christus filius Dei, Deo gratias dicite (eia) alleluia* [34]). Er ist ein Teil aus einem Ostertropus von St. Martial de Limoges aus dem 10. Jahrhundert [35]). Rheinau II (11./12. Jahrh.) und St. Adelphe (12. Jahrh.) haben die Fassung: *Surrexit Christus et illuxit populo suo quem redemit sanguine suo, alleluia* [36]). In Straßburg I und II (1200 und 1518) wird diese Antiphon vom Chor vorgetragen, während die christicolae singen: *Surrexit dominus de sepulchro* und *Surrexit enim sicut dixit* [37]). Die gleiche Anschauung, die im Tropus den Auferstandenen symbolhaft als *leo fortis* besingt, findet bildkünstlerischen Ausdruck in Miniaturen, Tierfriesen (Straßburg) und in den Fenstern der Kathedralen (Bourges, Lyon), die neben dem Ostergrab mit Engel und Marien die Symbole der Auferstehung: Jonas und Löwe zeigen. In den deutschen Feiern hat eine Antiphon weite Verbreitung gefunden, die sich in Hartkers *Liber Responsalis* (St. Gallen, 10. Jahrh.) [38]) findet: *Surrexit enim sicut dixit dominus, ecce precedet vos in Galileam, ibi eum videbitis, alleluia, alleluia* [39]). Am häufigsten ist nicht nur in Deutschland, sondern auch in spanischen, italienischen, französischen, englischen Feiern eine Form des Surrexit-Satzes, der sich bis heute in der gänzlich gewandelten Osterfeier mancher Diözesen erhalten hat. Er entstammt einem römischen Gebrauch bei der Adoratio crucis. Nach dem *Ordo Romanus XII* verkündet der Zelebrant nach der Verehrung des Kreuzes dreimal mit lauter Stimme die Auferstehung des Herrn: *osculatur pedes Salvatoris dicens alta voce tribus vicibus: Surrexit Dominus de sepulchro et omnes ei respondent Qui pro nobis pependit in ligno, alleluia* [40]). Young schließt mit Recht, daß dieser päpstliche Gebrauch für viele Feiern maßgebend wurde. Während andere Formen des Surrexit-Satzes in der Osterfeier in einzelnen Ländern voneinander abwei-

---

[33]) K. Young, The Origin of the Easter Play, S. 33 f.

[34]) Der französische Surrexit-Satz in der Osterfeier aus Münster ist eine interessante Bestätigung des Einflusses der gallikanischen Liturgie auf liturgische Gebräuche im Münsterer Dom. Vgl. Stapper, Zeitschrift f. vaterländische Gesch. u. Altertumskunde Westfalens, 1924, S. 45.

[35]) K. Young, The Origin of the Easter Play, S. 22.

[36]) N. C. Brooks, Some New Texts of Liturgical Easter Plays, S. 466. N. C. Brooks, Liturgical Easter Plays from Rheinau Manuscripts. The Journal of English and Germ. Philology. Bloomington 1909, S. 192.

[37]) Lange a. a. O. S. 50.

[38]) K. Young, The Origin of the Easter Play, a. a. O. S. 54.

[39]) St. Gallen I, Bamberg I, Straßburg I u. II, Rheinau I, St. Emmeran II, Tegernsee, Monsee I, Weingarten, Oxford, Klosterneuburg, Dießen, Salzburg u. a. — Lange S. 22, 29, 50, 52, 53, 87, 89, 90, 92, 97, 101.

[40]) K. Young, Dramatic Associations of the Easter Sepulchre, S. 28.

chen, hat der Wechselgesang: *Surrexit Dominus de sepulchro, qui pro nobis pependit in ligno* abendländische Verbreitung gefunden.

In den über den Quem quaeritis-Tropus hinaus erweiterten Feiern rückt der Surrexit-Satz an das Ende der Visitatio. Von den zwischen *Venite* und *Surrexit* eingeschobenen Sätzen ist fast in allen deutschen Feiern die Antiphon zu finden: *Ad monumentum venimus gementes (plorantes), angelum domini sedentem vidimus et (ac) dicentem quia surrexit Jesus.* Umgekehrt fehlt dieser Satz in allen französischen Feiern mit Ausnahme von Orléans. Rhythmische Umbildungen des Ad monumentum-Satzes enthalten die Feiern aus einem Rituale des 13. Jahrhunderts aus Burgholz und einem Antiphonar des 14. Jahrhunderts aus Fritzlar:

Ad sepulchrum domini gementes venimus
Angelos Dei in albis sedentes vidimus,
Qui Christum mortis triumphatorem vivere
Atque in Galileam dixerunt precedere [41]).

Eine ähnliche Nachbildung findet sich zu Beginn einer Bamberger Visitatio aus dem 12. Jahrhundert und zwei Würzburger Feiern aus dem 14. Jahrhundert [42]):

Ad tumulum venere gementes alleluia,
Et secum aromata portantes alleluia.
Angelum Christi sedentem in vertice
Saxi alleluia vident et factum vacuum
Corpore locum. Sed virtute plenum, alleluia.

Überblickt man die Texte, mit denen die Marien bei der Rückkehr vom Grabe die Auferstehung verkünden, so läßt sich erkennen, daß das Motiv der Freude über den Triumph Christi im Vordergrund steht. Noch ist nichts zu verspüren von der Niedergeschlagenheit der Jünger, dem Unglauben des Thomas oder gar der Zurückweisung der Osterbotschaft, die Magdalena in späteren Spielen erfährt. Diese der Liturgie noch eng verbundene Marienszene beherrscht die Idee der Verklärung. Der Ad monumentum-Satz, wahrscheinlich eine deutsche Schöpfung, läßt in *gementes* oder *plorantes* leise Trauer nachklingen. Die übrigen Fassungen, die wohl romanischen Ursprungs sind, erklingen nur von Jubel und Dank. Besonders der Versus *Resurrexit dominus hodie* ist von jener Sieghaftigkeit erfüllt, wie sie Wort und Weise der gallikanischen Liturgie eignet, die noch heute außerhalb der Liturgie im engeren Sinn im katholischen Volke Frankreichs lebendig ist.

Schweißtuchsszene. Die Aufforderung des Engels *Venite et videte* bereichert die Marienszene durch bedeutsame dramatische Gesten. Die Osterbotschaft wird nicht nur im Wort mitgeteilt, sondern

[41]) Lange a. a. O. S. 56.
[42]) Lange S. 54.

durch Handlung im Erleben der Mitfeiernden vertieft. Sowohl das Vorzeigen der Linnen, während die Marien langsam den Chor durchschreiten, als das Niederlegen auf den Altar vollzieht sich unter dem Gesang von Auferstehungsantiphonen. Der Surrexit-Satz in seinen verschiedenen Formen begleitet das Niederlegen des Sudariums wie in der Concordia Regularis auch in Rheinau I, Hirsau, Darmstadt I—III, Aspach, Würzburg I, Gotha, Straßburg I und II, Sutri [43]). Nach dem Rituale von St. Adelphe begleiten mehrere Antiphonen die symbolische Handlung: *tunc presbyteri accepto sudario reverenter cantent clam antiphonam: Surrexit Christus et illuxit populo suo quem redemit sanguine suo, alleluia. Alia antiphona: Surrexit enim . . . allel., allel., allel. Post hec manifeste et alta voce antiphona: Surrexit dominus de sepulchro . . . allel., allel., alleluia.*

Deutlich tritt ein der Liturgie eigenes Prinzip hervor, die allmähliche Steigerung im Sinne der Intensivierung. Die erste Antiphon soll *reverenter clam* gesungen werden; die letzte *manifeste et alta voce;* für die mittlere ohne besondere Anweisung ergibt sich von selbst, daß sie *mediocri voce* vorgetragen wird. In deutschen Feiern findet sich neben dem Surrexit-Satz für das Vorzeigen des Sudariums die Antiphon: *Dicant nunc Judaei quomodo milites custodientes sepulchrum prodiderunt regem ad lapidis positionem? Quare non servabant petram iustitiae? Ante sepultum reddant aut resurgentem adorent nobiscum, dicentes alleluia, alleluia,* so in Straßburg I (Antiphonar 1200) oder Einsiedeln II (12. Jahrhundert) [45]). In einer Würzburger Feier (Antiphonar, 13. Jahrh.) [46]) singt der Engel gemeinsam mit den Marien diese Antiphon. Auf Linnen und Schweißtuch als Zeugnis der Auferstehung weist nachdrücklich die Antiphon: *Cernitis, o socii, ecce linteamina et sudarium, et corpus non est in sepulchro inventum.* In den Feiern mit Apostellauf [47]) ist dieser Text an die Apostel übergegangen und damit geht auch die Geste des Vorzeigens an dieser Stelle für die Marienszene verloren. Obwohl die Anrede *o socii* ursprüngliche Verwendung der Antiphon im Apostellauf vermuten läßt, ist doch das Vorzeigen durch die Marien in einzelnen Feiern bezeugt z. B. Cividale I (14. Jahrh.): *Finito isto versu, vertunt se Mariae versus chorum, et extendunt lintheamina et cantant alta voce hoc carmen: Cernitis o socii* — [48]). Ein deutsches Benediktinerordinarium aus der Mitte des 13. Jahrhunderts scheint den Vorgang erkennen zu lassen, wie eine neue Szene in der dramatischen Bedeutung der früheren aufgenommen wird, die erste aber zunächst daneben bestehen bleibt. Nach dem *Ve-*

[43]) Lange S. 79, 80, 46, 49, 81.
[44]) N. C. Brooks, Some New Texts of Liturgical Easter Plays, S. 466.
[45]) Lange S. 49—50; 55.
[46]) Lange S. 96.
[47]) Lange S. 85—129.
[48]) Lange S. 59.

nite et videte und der Inzensierung des Grabes kehren die Marien mit ausgebreiteten Linnen zum Chor zurück: *tollentes linteum reportant illud inter se expansum, simul etiam gestantes turibula et cantantes.* Nach dem Apostellauf wird die von den Marien bereits ausgeführte Handlung von den Aposteln wiederholt: *duo seniores tollentes linteamina* — [49]).

Die Schweißtuchsszene hat aus liturgischem Wort die Anregung zur Dramatisierung geschöpft. *Venite et videte* ist als zweites Responsorium in der Matutin verwandt. Symbolisches Handeln begleitet in dieser liturgisch empfundenen Szene das gesungene Wort. Steigerung und Wiederholung in Melodie und Handlung vertieft das österliche Glaubenserlebnis im Jubel mit dem Auferstandenen (Surrexit-Sätze), in der Mitteilung an die Glaubensgenossen (Cernitis, o socii) und im Triumph über die Feinde Christi (Dicant nunc Judaei).

Maria Magdalena erscheint in der Marienszene noch ganz der Gruppe der Marien verbunden. Doch ist die Aufmerksamkeit besonders auf sie gerichtet. In der Osterfeier von Narbonne wird ausdrücklich bemerkt, daß Maria Magdalena in der Mitte der Marien schreiten soll: *Ille qui fungitur officio Magdalenae vadat in medio* [50]). Wenn in einer Würzburger Osterfeier die Anweisung für die drei Mariendarsteller heißt: *dominus decanus cum duobus sacerdotibus Canonicis, cappis albis induti, quasi tres Mariae* [51]), so darf entsprechend dem streng gefügten Ordnungsbegriff im Kultus angenommen werden, daß dem *dominus decanus* die Rolle Maria Magdalenas zufiel. Auch durch Gerät und Kleidung ist Maria Magdalena vor den übrigen Marien gekennzeichnet. Eine Reichenauer Pergamenthandschrift [52]) enthält eine Illustrierung der Antiphon *Vespere autem Sabbati,* die einen Engel auf einem Sarkophaggrab sitzend zeigt und drei Priester als drei Marien, von denen der mittlere das Weihrauchfaß hält, während die beiden anderen einfache Gefäße tragen. Die Auszeichnung durch das turibulum kam wohl Maria Magdalena zu. Auf einer Miniatur des Ingeburger Psalters [53]) ist Maria Magdalena durch ein Gefäß in der linken Hand vor den anderen Marien ausgezeichnet, die kein Gerät tragen. Auch in reicherer Gewandung unterscheidet sie sich von ihnen durch ein mit goldener Seide besticktes Gewand und einen purpurnen Mantel. Selbständiger tritt Magdalena in der durch die Sequenz erweiterten Feier auf.

Sequenz Victimae paschali laudes. Die mit dem sudarium verknüpfte Handlung wird von neuem von Bedeutung für die Marienszene durch die Aufnahme der Sequenz *Victimae paschali.*

[49]) K. Young, Some texts of Liturgical Plays, S. 312.
[50]) Du Méril S. 92.
[51]) Lange S. 53.
[52]) Mone, Schauspiele des Mittelalters I, Karlsruhe 1846, S. 8.
[53]) Ch. Baussan, Sainte Madeleine, L'Art et les Saints S. 35, Text S. 39.

Der dialogische Teil bedeutet einen wichtigen Schritt zur selbständigen Ausgestaltung der Magdalenenszene. Die Sequenz, wenigstens ihrem jüngeren Teil nach [54]) eine Dichtung Wipos aus dem 11. Jahrhundert, wurde rasch in viele Missalien aufgenommen. Sie wird nach dem Alleluja vers der Messe des Ostersonntag gesungen. In der Osterfeier erscheint sie allgemein erst im 13. Jahrhundert, vereinzelt im 12. Jahrhundert. Das frühest bezeugte Vorkommen um 1100 in Ripoll ist mit der Peregrinusfeier verknüpft. In den aus Salbungsantiphonen, Frauen-Engel-Dialog und Surrexit-Satz bestehenden Feiern fügt man die Sequenz zwischen Dialog und Surrexit-Satz ein. Durch Apostellauf und Erscheinungsszenen erweiterte Feiern rücken wieder die neuen Szenen in den Mittelpunkt; die Sequenz folgt ihnen und bewahrt ihre Stellung vor dem Surrexit-Vers. — In den *Versus de pelegrinis* von Ripoll [55]) findet sich nur der Dialogteil der Sequenz. Die discipuli fragen die vom Grabe zurückkehrende Maria: *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?* Maria antwortet mit dem Zeugnis der Auferstehung:

Sepulchrum Christi viventis, et gloriam vidi resurgentis;
Angelicos testes sudarium et vestes.

Der Antwort der Jünger geht der Non est hic-Satz des Engels voraus, während die übrigen Verse des Quem quaeritis-Tropus in dieser Szene keine Verwendung finden. Der Schluß der Sequenz ist ganz den Jüngern zugeteilt:

Credendum est magis soli Mariae veraci
Quam Judaeorum turbae fallaci.
Scimus Christum surrexisse a mortuis vere:
Tu nobis, Christe, rex, miserere.

Die Abweichung *Christe rex* statt *victor rex* findet sich nirgends in anderen Feiern. Das Ende der Peregrinusfeier schließt die Szene.

In Ripoll geht nur aus dem Text der Feier das selbständige Auftreten Marias hervor; ein Officium peregrinorum aus Rouen (13. Jahrh.) [56]) erweist die dramatische Bedeutung dieses neuen Schrittes. In der Prozession nach der Vesper des Ostermontag wird die statio mitten im Schiff der Kirche gehalten. Gegen Ende des Psalmes in exitu kommen die beiden peregrini auf die Prozession zu. Während sie den Hymnus *Jesu nostra redemptio* singen, nähert sich ihnen ein Priester. Das Kreuz in seinen Händen kennzeichnet ihn als Christusdarsteller. Nach dem Zwiegespräch zwischen peregrini und sacerdos und nach dem Mahl, beginnen die Jünger den Sequenzvers: *Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?* Der Magdalenendarsteller ist ein Kleriker höheren Ranges *(de maiori sede)* mit verhülltem Haupte und mit Albe und Amikt

[54]) Arens, Wipos Ostersequenz. Theologie und Glaube 1926.
[55]) K. Young, Some Texts of Liturgical Plays, S. 306 ff.
[56]) K. Young, A Contribution to the History of Liturgical Drama at Rouen. Modern Philology 6, 1908—09, S. 11.

bekleidet *(vinctus in modum mulieris caput circumligatus)*. Maria zeigt auf den Vorhang, während sie die Antwort *Angelicos testes* singt. Sie entfaltet auf der einen Seite des Altars einen Vorhang an Stelle des sudariums, auf der anderen an Stelle der Gewänder: *Tunc ostendat et explicit unum syndonem ex una parte loco sudarii et alium ex altera parte loco vestium.* Nachdem die beiden letzten Strophen der Sequenz gesungen sind, kehrt die Prozession in den Chor zurück. In St. Gallen (15. Jahrh.) findet sich eine Peregrinusszene mit dem Dialogteil der Sequenz innerhalb der Visitatio nach der Ostermatutin [57]). In der Peregrinusfeier in der Vesper des Ostermontag hat der dialogische Teil der Sequenz zum selbständigen Auftreten Magdalenas geführt. In der Visitatio bleibt Magdalena zunächst mit der Mariengruppe verbunden. Die Visitatio hat die Sequenz meist ganz aufgenommen, einige Feiern haben nur den Dialogteil, z. B. Sens II, Bourges, Prag II, Le Mans, Melk [58]), 6 Texte aus Passau [59]). Manche Fassungen wiederholen zwei- oder dreimal die dramatische Frage [60]).

Wie dieser Vers für die Dichtung zündend war, zeigt das dialogisierte Auferstehungscanticum aus Lichtental (13. Jahrh.) [61]). Die wiederholten Engelfragen an Maria werden mit *Dic Maria* eingeleitet:

Dic Maria, quid vidisti
contemplando crucem Christi?
oder: *Dic Maria, quid fecisti*
postquam Jesum amisisti?

Die Schlußfrage des Chores enthält die Stelle der Sequenz, die die Komposition des Ganzen beeinflußte: *Dic nobis Maria, quid vidisti in via?* Losgelöst aus der Beziehung zu Maria Magdalena finden sich zahlreiche Umdichtungen der Sequenz auf die Gottesmutter oder Heilige, z. B. die Prämonstratensersequenz: *Virgini Mariae laudes intonent Christiani* mit dem Vers: *Dic nobis, Maria, Virgo clemens et pia* — [62]). Wenn die Sequenz ganz gesungen wird, ist sie zwischen Chor oder Cantor und den Marien aufgeteilt. In der Apostel- oder Peregrinusszene übernehmen die discipuli oder peregrini die Dic nobis-Frage. Eine Lockerung der Mariengruppe erfolgt dadurch, daß die Marien nicht gemeinsam singen, sondern die drei Strophen der Einlei-

---

[57]) K. Young, Some Texts of Liturgical Plays, S. 324.
[58]) Lange, S. 65/66, 62/63, 66/67, 112.
[59]) N. C. Brooks, Some New Texts of Liturgical Easter Plays, S. 477, 484—88.
[60]) ders. S. 476 ff.
Passau III, Prag III, Monsee III u. IV, St. Florian V, VII, VIII, IX. s. Lange S. 112, 113/14, 115/16 u. 121, 117/18, 121, 128/29.
[61]) Du Méril S. 108 ff.
[62]) A. L. Mayer, Mater et Filia; Jahrb. f. Liturgiewiss. 6, 1926, S. 78.

tung und die der Frage folgenden Antwortstrophen unter die Marien verteilt sind. Die Handlung wird meist gleichzeitig von den drei Frauen ausgeführt. Gemeinsam gehen sie zum Grabe, gemeinsam zeigen sie das Schweißtuch vor, wie die Trierer Feier (13. Jahrh.) anweist: *Cum dicitur hoc verbum sudarium elevent omnes tres sudarium*[63]). Der dramatische Kern der Dic nobis-Frage führte aber mancherorts dazu, Magdalena stärker in den Mittelpunkt der Feier zu rücken. In Narbonne weist Maria, während der Frage der Apostel allein vor dem Altare stehend, in eindrucksvoller, vom Gesang begleiteten Geste auf die Engel, die das Grabeswunder verkünden: *Deinde* (nach *Dic nobis) Maria sola respondeat: Sepulchrum . . . quando dicitur angelicos testes vertat se ad altare sola, ac demonstret cum digito angelos predictos, stantes super altare, pronunciando versum supra dictum; monstratis angelis, vertat se ad chorum et dicat: Surrexit* — [64]). Die Verkündung der Osterbotschaft mit den Worten der Sequenz hat bisweilen den traditionellen Surrexit-Satz überflüssig gemacht wie in 20 Pariser Feiern (14.—15. Jh.), die nur aus Quem quaeritis-Tropus, Sequenz und Te Deum bestehen [65]). In Châlons s. M. (13. Jh.) weist der Cantor während der Strophe *Credendum est magis soli Mariae veraci* mit dem Finger auf die Botin der Auferstehung: *Tunc succentor choro annunciat resurrectionem domini cantans: Credendum . . . eam digito demonstrans* — [66]).

Die Bedeutung der Sequenz für die Magdalenenszene liegt darin, daß Magdalena aus der Drei Marien-Gruppe herausgelöst wird. Von großer dramatischer Wirkung ist dieses Hervortreten in der Peregrinusfeier, in der Maria allein als Verkünderin des Osterwunders den peregrinis gegenüber steht. In der Visitatio, in der eine durch den Quem quaeritis-Tropus geschaffene und bereits gefestigte Form eine ganz freie Dramatisierung nicht erlaubt, zeigt sich die Lockerung der Mariengruppe in der Aufteilung der gesungenen Partien und der Bereicherung durch Gesten. Die Handlung vor allem ist es, die durch die Sequenz das Glaubenserlebnis vertieft im Hinweis auf Magdalena, die Glaubensbotin, die schon in der Patristik *apostola apostolorum* genannt wird. Wenn im *Credendum est* die Glaubensforderung gestellt wird, so kündet das *Scimus Christum surrexisse* die Glaubensgewißheit der ganzen Gemeinde. Die durch die Sequenz erweiterte Szene ist nicht nur aus liturgischem Wort gestaltet, sondern auch ganz von liturgischem Geist sieghafter Glaubensfreudigkeit erfüllt.

---

[63]) Froning, Deutsche Nationalliteratur (14), I. S. 15.
[64]) Lange S. 65—66.
[65]) K. Young, Some Texts of Liturgical Plays, S. 297 ff. Fassg. A. u. C-Y. Lange, S. 60 ff.
[66]) Lange S. 63.

2. Erscheinungsszene.

Die Erscheinungsszene stellt den Höhepunkt der Magdalenenszene dar. Wenn die Datierung Youngs für die Feier von Ripoll, zutrifft, ist sie das älteste Zeugnis für die neue Szene um 1100 [67]). Da die Handschrift keine Anweisungen enthält, ist nicht ersichtlich, ob die Erscheinungsszene dramatisch dargestellt wurde. Aus Spanien sind bis jetzt nur wenige Denkmäler erschlossen, so daß wir nicht genügend um die spanische Osterfeiertradition wissen. Die von Lange veröffentlichten Texte aus Spanien können, da sie ohne Anweisungen gegeben sind, ebenso gut antiphonische Introitustropen sein wie die St. Galler Texte, für die Young den Gebrauch bei der Prozession vor dem Introitus erwiesen hat, die nach Lange aber der Visitatio sepulchri zugehörig erscheinen. Für Vich und Ripoll sind antiphonische Marien-Engelsszenen vor dem Osterintroitus aus dem XII.—XIII. Jahrhundert bezeugt [68]). Die Überschrift *Versus de pelegrinis* bezieht sich nur auf den Schluß der Feier von *Qui sunt hii sermones* an. Denn die unmittelbar folgenden Verse können nicht den peregrinis zugeteilt werden:

Rex in accubitum iam se contulerat
Et mea redolens nardus spiraverat.
In . . . veneram in quem descenderat,
At ille transiens iam declinaverat.
Per noctem igitur hunc querens exeo,
Huc illuc transiens nusquam reperio.

Sie sind offenbar eine Magdalenenklage, die gewöhnliche Einleitung zur Erscheinungsszene. Der Frage des Engels: *Mulier quid ploras? Quem quaeris?* folgen zwei Zwölfsilber, die als Abschluß der Klage zu betrachten sind: der Hortulanus wiederholt die Engelfrage. Im biblischen Wortlaut folgt die Maria-Rabboni-Szene mit der Abweichung, daß der Name Maria und die Anrede Rabboni dreimal wiederholt werden. *Noli me tangere*, Belehrung und Auftrag an die Jünger fehlen. Maria kehrt sofort zum Chor zurück mit den Worten: *Dic impie Zabule* (= diabolus), *valet nunc fraus tua?* Es folgen Sequenz und Peregrinusfeier.

Magdalenenklage. Die Magdalenenklage *Rex in accubitum* ist bis jetzt für keine andere Magdalenenszene erwiesen. Ob sie der spanischen Osterfeier eigentümlich ist, kann wegen des noch unerschlossenen Handschriftenmaterials nicht entschieden werden. In der Form weichen die Zwölfsilber von anderen Klagen ab, die Acht- oder Zehnsilber oder alternierende Verse aufweisen. Dem Gehalt nach sind die Klageverse der Ripoller Erscheinungsszene enger der Liturgie

---

[67]) K. Young, Some Texts of Liturgical Plays, S. 302 ff.
[68]) K. Young, The Origin of the Easter Play, S. 33 f.

verbunden als andere uns bekannte Magdalenenklagen. Die Festmesse der Heiligen bietet die liturgische Quelle für die Klage [69]). Der für die Epistel ausgewählte Abschnitt des Hohenliedes weist in der Braut, die den Geliebten sucht, auf die um Christus trauernde Magdalena. Diese Sinngebung der Szene von der Epistel her läßt den Engel symbolhaft als Wächter erscheinen. Nachdem die Braut die *vigiles* getroffen hat, findet sie den Geliebten. Magdalena, vom Engel um ihre Trauer befragt, erblickt Christus:

Ocurrunt v i g i l e s ardenti studio
Quos cum transierim sponsum i n v e n i o.

Auffallend berührt die Ähnlichkeit dreier Klageverse, die ebenfalls vom Hohenlied beeinflußt sind, aus dem noch nicht herausgegebenen Osnabrücker Osterspiel:

In lectulo meo per noctes quesivi
adventum dilecti amici Jhesu Christi;
ipse est quem diligit amina mea.

Dem Charakter der Ripoller Klage stehen einige Antiphonen nahe, die als Einleitung zur Erscheinungsszene verwandt werden. Orléans (13. Jahrh.) hat vor der Erscheinung die dem dritten Responsorium der Ostermatutin folgende Antiphon: *Ardens est cor meum desiderio videre dominum meum, quaero et non invenio ubi posuerunt eum, alleluia* [70]). Außerdem enthält Orléans auch eine kurze poetische Klage: *Heu dolor, heu quam dira doloris angustia quod dilecti sum orbata magistri praesencia, heu, quis corpus tam dilectum sustulit e tumulo?* [71]). In Prag XI (14. Jh.) singt der Chor neben anderen Antiphonen, während Magdalena sich zum Grabe begibt: *Exquirebat Maria, quem non invenerat, flebat inquirendo, et amoris sui igne succensa eius quem ablatum credidit, ardebat desiderio, unde contigit, ut Jesum sola tunc videret quere, mansit ut queret.* Wenn Magdalena am Grabe angelangt ist, soll der Hebdomadarius anstimmen: *Maria stabat ad monumentum foris, plorans. Dum ergo fleret, inclinavit se et perspexit in monumentum et vidit duos angelos in albis sedentes, unus ad caput et unus ad pedes, ubi positum fuerat corpus domini Jhesu* (Joh. 20, 11—12) [72]). Auf gleichen Stimmungsgehalt weisen: *Non sufficiens si-*

---

[69]) *Surgam et circuibo civitatem: per vicos et plateas queram quem diligit anima mea: quaesivi illum et non inveni. Invenerunt me v i g i l e s qui custodiunt civitatem. Num quem diligit anima mea, vidistis? Paululum cum pertransissem eos, i n v e n i quem diligit anima mea etc.* Cant. 3, 2 ff.

[70]) Lange S. 163.

[71]) ebenda S. 162: *Post haec Maria Magdalena relictis duabus aliis, accedat ad sepulchrum, in quod sepe aspiciens dicat: Heu dolor —.*

[72]) Lange S. 130.

bi [73]) in der Nürnberger Feier (13. Jh.) [74]), die auch *Maria plorans* verwendet und die subjektiven Klagen *infelix ego misera* in Origny und *me misera(m)* in Tours und Coutances. Nach den Anweisungen in Coutances (15. Jh.) sollen die Engel sich zurückziehen und die übrigen Marien etwas zurücktreten, während Magdalena am Grabe sich ihrem Schmerz hingibt. Sie schaut in die Grabesstätte, aber sie findet nicht, den sie sucht. Sie setzt sich nieder neben dem Grabe, weint und klagt: *me miseram.* Dann steht sie auf, beugt sich weinend nieder und schaut in das Grab, bis die Engel nach ihrer Trauer fragen [75]). In Rouen I küßt Maria die Stelle des Grabes, an der Christi Leichnam lag [76]).

Die Ripoller Handschrift enthält noch zwei andere Magdalenenklagen, die die Mercatorszene umschließen und dem Introitus-Tropus *Ubi est Christus* vorausgehen. Die erste ist eine aus Narbonne, Prag, Erlau, Zwickau bekannte Zehnsilberklage: *Omnipotens pater altissime* [77]). Aus der Ripoller Fassung geht hervor, daß der Hymnus ursprünglich der lateinischen Mercatorszene angehörte, mit der er organisch verbunden ist. Später erfolgte eine Loslösung aus der ursprünglichen Stellung zur selbständigen Klage, die neben bekannten Antiphonen als Einleitung zur Osterfeier dient. In Zwickau singen die drei Marien nach dem dritten Responsorium und dem Hymnus *Jesu nostra redemp-*

---

[73]) Vgl. Lect. fer. V infr. oct. Pasch.: *Sed amanti semel aspexisse non sufficit: quia eis amoris intentionem multiplicat inquisitionis: quaesivit ergo prius, et minime invenit: perseveraret ut quaereret; unde et contigit, ut inveniret: actumque est ut desideria dilata crescerent, et crescenti caperent quod invenissent.*

[74]) Lange S. 142.

[75]) *Tunc angelis discedentibus et aliis mulieribus paululum redeuntibus, Maria Magdalena crebro aspiciens in monumentum, nec quem querit invenens fingat se flere et modicum recedat, et statim angeli predicti redeuntes ad sepulchrum, sedeant sicut prius. Tunc Maria Magdalena, sedens in aliquo loco iuxta sepulchrum, faciat lamentaciones, sic dicens: me miseram. Finita lamentacione redeat ad sepulchrum, stans et plorans, et dum plorat, inclinet se et prospiciat in monumentum. Tunc angeli dicant ei: Mulier —,* s. Lange S. 158.

[76]) Du Méril S. 98.

[77]) Ripoller Fassung:

Eamus mirram emere
Cum liquido aromate,
Ut valeamus ungere
Corpus datum sepulture.

Omnipotens pater altissime,
Angelorum rector mitissime,
Quid facient iste miserrime!
Heu quantus est noster dolor!

Sed eamus unguentum emere,
Quo possimus corpus ungere;

tio abwechselnd je eine Strophe der Klage vor dem Grabesgang[78]). Der Klagehymnus ist nicht auf die Trauer Magdalenas allein, sondern unpersönlich auf die drei heiligen Frauen bezogen. Die Ablösung von der realen Situation des Salbenkaufs mag die Änderung der realistischen Stelle *non amplius posset putrescere* zu dem Vers *corpus domini sacratum* in späteren Fassungen veranlaßt haben.

Die dritte Ripoller Magdalenenklage zeigt noch objektiveren Charakter als der vorausgegangene Hymnus. Nicht nur der eigene Verlust wird beklagt, sondern die Schmach des Kreuzes, der Haß der Juden, die Treulosigkeit der Führer. Die Salbung soll die liebende Gesinnung der Getreuen des Herrn kundtun. Der Triumph Christi wird vorausgeahnt:

Vobis sit exultatio,
Mors et mortis occasio
Moritur vita vicio
Nostra surge surrectio.

Nachdem in 14 Versen vom Sieg Christi die Rede ist, wird das Klagemotiv noch einmal ausgebreitet. Aber Trauer und Hoffnung klingen zusammen:

Semper decet nos lugere
Sed ut possimus gaudere
Eamus tumbam videre —

Der Hymnus besteht aus 53 Achtsilbern, von denen 5 × 7 Verse durch gleichen Reim gebunden sind, dann in unregelmäßiger Folge 2 × 2, 1 × 4, 2 × 2, 1 × 6.

Non amplius posset putrescere.
Heu (quantus est noster dolor!)

Dic tu nobis, mercator iuvenis,
Hoc unguentum si tu vendideris,
Dic precium, nam iam habueris
Heu (quantus est noster dolor!)

Nach drei Mercatorstrophen schließt die Klage:

O mercator, unguentum libera!
Ecce tibi dabimus munera!
Ibimus Christi ungere vulnera.
Heu (quantus est noster dolor!)

[78]) Nach altem Gebrauch um 1520 aufgezeichnet, s. Stötzner, Zwickauer Programm 1901, S. 5.

Aus Orléans (13. Jh.)[79]) und Dublin (14. Jh.)[80]) bekannt ist die Klage: *Heu, pius pastor occidit*[81]). Durch neun gleichmäßig gebaute Strophen reimt die Schlußzeile, die in variiertem Schmerzensruf die Klagestimmung vertieft; im zweiten Teil ist die Aufmerksamkeit der Salbung zugewandt. Auch dieser Hymnus dient als Einleitung der Marienszene und wird von den drei Frauen abwechselnd rezitiert.

Seit dem 13. Jahrhundert finden sich in der Magdalenenszene deutscher Feiern die beiden Klagehymnen: *Cum venissem ungere mortuum* und *Heu nobis internas mentes*. Die erste, eine Zehnsilberklage, wird unmittelbar vor der Erscheinung Christi von Maria allein am Grabe gesungen z. B. in Cividale II: *Tunc Maria Magdalena se revertat versus ortum Christi et dicat hunc versum: Cum venissem . . . Statim dicat hunc versum ipsa Magdalena: En lapis . . . Statim dicat Maria: Dolor . . .*[82]). Der Hymnus findet sich auch in Einsie-

---

[79]) Du Méril S. 110.

[80]) E. K. Chambers, The Mediaeval Stage II, Oxford 1925, S. 315. Die Feier von Orléans bei Chambers I S. 33, Anm. 1, nach Du Cange.

[81])

Orléans (13. Jh.)	Dublin (14. Jh.)
Heu, pius pastor occidit	*Heu, pius pastor occidit,*
Quem culpa nulla infecit.	*Quem nulla culpa infecit*
O res plangenda!	*O mors lugenda!*
Heu, verus pastor obiit	*Heu, nequam gens Judaica,*
Qui vitam sanctis contulit	*Quam dira frendet vesania*
O mors lugenda!	*Plebs execranda!*
Heu, nequam gens Judaica,	*Heu verus doctor obiit*
Quam dira frendens vesania	*Qui vitam functis contulit*
Plebs execranda!	*O res plangenda!*
Cur nece pium impia	*Heu misere cur contigit*
Damnasti saeva invida?	*Videre mortem Salvatoris?*
O ira nefanda!	*Heu consolatio nostra*
Quid iustus hic promeruit	*Ut quid mortem sustinuit!*
Quod crucifigi debuit?	*Heu redemptio nostra*
O gens damnanda!	*Ut quid taliter agere noluit.*
Heu, quid agamus miserae,	Hier folgen Salbungsstrophen.
Dulci magistro orbatae	
Heu, sors lacrymanda!	*Condumentis aromatum*
Eamus ergo propere,	*Ungamus corpus sanctissimum*
Quod solum quimus facere	*Quo preciosa!*
Mente devota!	*Nardi vetet commixtio*
Condimentis aromatum	*Ne putrescat in tumulo*
Ungamus corpus sanctissimum	*Caro beata!*
Quo pretiosa!	
Nardi vetet commixtio	
Ne putrescat in tumulo	
Caro beata!	

[82]) Lange, S. 138/39.

deln III, Prag II, Engelberg, St. Gallen, Zwickau [83]) und ist in deutschsprachige Spiele übergegangen. Zuweilen sind die Strophen vertauscht oder unter die Marien verteilt. Trotz der Ichform und dem Hinweis auf das Sündenleben, wodurch sich *Cum venissem als* ausgeprochene Magdalenenklage erweist, ist diese kaum persönlich durchfühlt. Neben *Cum venissem* findet sich in Einsiedeln III, Nürnberg II, Cividale II, Rheinau III, Engelberg, St. Gallen und auch in deutschsprachigen Spielen *Heu nobis internas mentes.* Die unpersönliche Klage ist in wechselndem Vortrag auf dem Grabesweg den Marien zugeteilt [84]).

Untersucht man die verschiedenartigen Texte der Magdalenenklage nach ihrem Gehalt, so ergibt sich eine Teilung in Liebesklage und Mitleidsklage. Typisch für die Liebesklage sind die vom Hohenlied inspirierten Verse *Rex in accubitum,* denen die erste Gruppe der Klagen anzureihen ist (s. o. S. 18 f.). Alle folgenden Klagen sind Mitleidsklagen. Bezeichnend für sie ist das Aufzählen der Einzel-

---

[83]) *Cum venissem ungere mortuum*
Monumentum inveni vacuum;
Heu nescio recte discernere,
Ubi possum magistrum quaerere.

Dolor crescit, tremunt praecordia
De magistri pii absentia
Qui salvavit me plenam vitiis
Pulsis a me septem daemoniis.

En lapis est vere depositus
Qui fuerat cum signo positus
Munierant locum militibus
Locus vacat, illis absentibus.

[84]) *Heu nobis, internas mentes*
quanti pulsant gemitus
pro nostro consolatore,
quo privamur miserae,
quem crudelis Judaeorum
morti dedit populus.

Iam percusso, heu, pastore
oves errant miserae!
sic, magistro discedente
turbantur discipuli,
atque nos absente eo,
dolor tenet nimius.

Sed eamus et ad eius
properemus tumulum
si dileximus viventem
diligamus mortuum.
et ungamus corpus eius
oleo sanctissimo.

heiten des Leidens, die Mitleid erregen, und der Drang, durch die Salbung Mitleid zu zeigen: *Cor monstratur in opere* (2. Ripoller Klage). Der *sponsus* oder *dilectus* der Liebesklage ist nirgends in der Mitleidsklage zu finden, Christus ist *consolator, pastor, magister, nostra redemptio.* In der Ausgangsstrophe von *Cum venissem* hören wir vom versiegelten Grabesstein und den Wächtern. Die Liebesklage ist Sehnen und Suchen, ihr gemäßer Ausklang ist *sponsum invenio.*

Maria-Rabboni-Szene. Der Ripoller Text der Erscheinung [85]) knüpft an die Liturgie der Osterwoche, nämlich an den Evangelienabschnitt für Osterdonnerstag an (Joh. 20, 11—18). Die Bezeichnung *angeli* deutet auf die Zweizahl der Engel nach Johannes [86]). Die französische Erscheinungsszene hat die Zweizahl bewahrt. Aus einem Antiphonar des 13. Jahrhunderts geht für die Feiern von Rouen I und II hervor, daß nach dem Quem quaeritis-Dialog einer der Engel sich zurückzieht, zwei andere für die Erscheinungsszene bleiben und die Frage stellen: *Mulier, quid ploras?* [87]) In einem Ordinarium des 15. Jahrhunderts werden die Engeldarsteller für Rouen III—V näher bezeichnet als *duo presbyteri de maiore sede in tunicis* [88]). Nach der Antwort Magdalenas wiederholen die Engel: *Quem quaeritis, mulieres?* Der Frage der beiden Engel an die drei Marien liegt eine Verschmelzung der Erscheinungsberichte nach Johannes und den Synoptikern zugrunde [89]). Auch in Orléans [90]),

---

[85]) Nach der Magdalenenklage *Rex in accubitum:*
Angeli: *Mulier, quid ploras? Quem quaeris?*
Maria: *Ocurrunt vigiles ardenti studio,*
Quos cum transierim sponsum invenio.
Ortolanus: *Mulier, quid ploras? Quem quaeris?*
Maria: *Tulerunt Dominum meum, et nescio ubi posuerunt eum.*
Si tu sustulisti eum, dicito michi et eum tollam.
Ortolanus: *Maria, Maria, Maria!*
Respondit Maria: Raboni, Raboni, Raboni!

[86]) *Vidit duos angelos in albis, sedentes, unum ad caput, et unum ad pedes, ubi positum fuerat corpus Jesu. Dicunt ei illi: Mulier, quid ploras?* (20, 12—13).

[87]) *Tunc angelo citissime discedente, mulieres intrent sepulchrum; cum non invenerint, dicant duo residentes: Mulier, quid ploras?* s. Lange S. 155.

[88]) Lange S. 155.

[89]) *Quem quaeritis viventem cum mortuis? Non est hic, sed surrexit; recordamini qualiter locutus est vobis dum adhuc in Galilea esset, vobis dicens, quia oportet filium hominis pati et crucifigi et die tercia resurgere.* Rouen I, 13. Jh., Lange S. 156 (Luc. 24, 5—7).

[90]) *Quam alloquantur duo angeli, sedentes infra sepulchrum, dicentes: Mulier quid ploras?* Lange S. 163.

Mont-St. Michel [91]) und Coutances [92]) wird die Frage von zwei Engeln gestellt. In den deutschen Erscheinungsszenen ist die Frage *Mulier quid ploras?* gewöhnlich Christus zugewiesen, in der Prager Feier aus dem 12. Jahrhundert fragt nicht Christus sondern ein Engel.

Auf diese Prager Feier [93]) wird gern als ältestes Zeugnis der Erscheinung Christi innerhalb des deutschen Sprachgebietes hingewiesen. Sie ist jedoch für die Betrachtung der Erscheinungsszene überhaupt auszuschalten. Das unerhört Neue, das diese Szene für das geistliche Spiel bedeutet, nämlich das erstmalige Auftreten der Person Christi, gerade dieser wichtige Schritt fehlt der Prager Feier. Man achtete bei der Beurteilung dieser Feier nur auf den Text, nicht auf die Handlung, die dem mittelalterlichen Spiel soviel wesentlicher ist als das Wort. Die einzig Handelnde in Prag XII ist Maria Magdalena, und ihr Handeln, d. h. ihr Schreiten und Verneigen bei den Worten Christi, die der Chor singt [94]), bleibt im Rahmen der beim feierlichen Officium gebräuchlichen Zeremonien. Auch unter den übrigen Fassungen Prag XIII—XVII ist keine dramatisierte Erscheinungsszene zu erkennen. Nur Prag XIV (13. Jh.) läßt schließen, daß die Rolle Christi nicht vom Chor, sondern von einem einzelnen Kleriker gesungen wurde, doch in liturgisch-gebundener Weise wie Prag XII und XIII. Der antiphonische Vortrag scheint den von W. Meyer vermuteten französischen Einfluß auszuschließen. Denn die ersten Erscheinungsszenen weisen in Frankreich reiche Dramatisierung auf. Die volkstümliche Verehrung des heiligen Grabes in Böhmen macht vielmehr eine eigene Osterfeiertradition für Böhmen wahrscheinlich, die vielleicht zu der norditalienischen Tradition antiphonischer Feiern Beziehungen hatte. In der Erscheinungsszene tritt Christus in liturgischer Auffassung als Welterlöser auf oder auch in volkstümlicher Weise als Gärtner. Feierlich ernst heißt es in Rouen I u. II (13. Jh.): Es erscheine der Herr *(appareat dominus)* zur linken Seite des Altares. Als Symbol des Welterlösers trägt er das Kreuz, das er Maria zeigt *(hic ostendat crucem et dicat: : Maria).* Rouen III—V (15. Jh.) zeigen klar, wie liturgische Form für die Dramatisierung gewählt wird: *Interim quidam sacerdos de maiori sede in persona domini, albatus cum stola.* In Mont-St. Michel (14. Jh.) wird geradezu der Ausdruck *deus* für den Christusdarsteller gebraucht: *Deus veniat per aliam viam et ponat se ante altare . . . Deus dicat: Maria.* Orléans (13. Jh.) stellt Christus als Gärtner dar: *Interim veniat quidam praeparatus in similitudinem hortulani, stansque ad caput sepulchri dicat: Mulier quid ploras?*

---

[91]) *Duo fratres in sepulchro, qui erunt duo angeli, induti de capis rubeis dicant: Mulier, quid?* Lange S. 158.

[92]) *Tunc angeli dicant ei: Mulier quid ploras?* Lange S. 158.

[93]) Lange S. 146 ff.

[94]) *Chorus: Maria. Et illa inclinando: Rabboni.* Lange S. 147.

Quem quaeris?, ebenso Coutances (15. Jh.): *Tunc veniat Christus in habitu ortolani.* Daneben hat Coutances eine zweite Erscheinung, in der Christus als Welterlöser auftritt. Nach der ersten Frage zieht sich der Gärtner zurück; er erscheint wieder in liturgischer Kleidung mit dem Kreuz: *Tunc ille recedat et redeat, indutus capa serica vel pallio serico, tenens crucem, et dicat ei: Maria.* Die lateinische Osterfeier in Deutschland kennt nicht die Darstellung des Auferstandenen als Gärtner. Sie ist erst in lateinisch-deutschen und ganz volkssprachigen Spielen zu finden. Die bekannten lateinischen Feiern von Einsiedeln (13. Jh.), Nürnberg (13. Jh.), Rheinau (13./14. Jh.), Engelberg (1372), München bezeichnen übereinstimmend Christus als *Dominica persona.* Die norditalienische Feier Cividale II (14. Jh.) stimmt in der Bezeichnung *Jhesus* mit Prag XIV—XVII überein.

Der Dialog zwischen Christus und Maria vollzieht sich in liturgisch-biblischem Wortlaut. Bei der Doppelfrage durch Engel und Christus in der französischen Erscheinungsszene wird die im Ripoller Text und im Osnabrücker Osterspiel vereinigte Antwort geteilt. Der erste Satz *Tulerunt dominum* etc. bildet die Antwort für den Engel, mit dem zweiten Teil *si tu sustulisti* etc. antworten die Marien der Frage des Erlösers. Wenn die Frauen das Wort Maria aus dem Munde Christi vernehmen, sollen sie schnell sich zu seinen Füßen niederwerfen und ausrufen: *Rabboni.* (Rouen I u. II). In Orléans, Mont-St. Michel, Coutances und den Fassungen von Rouen aus dem 15. Jahrhundert antwortet Magdalena allein. In Orléans singt zwischen dem Doppeldialog der Engel eine Antiphon, in der Maria getröstet wird: *Noli flere* und Maria rezitiert: *Ardens est cor.* — Den deutschen Spielen sind K l a g e n in der Maria-Rabboni-Szene eigentümlich. Sie finden sich schon in der Feier. Während Maria sich Christus zuwendet, singt sie knieend dreimal: *Heu redemptio Israel*[95]). In anderen Feiern z. B. Nürnberg II findet sich die dreifache Wiederholung des *Heu redemptio* in der Magdalenenklage vor der Erscheinung. Nach dem Münchener Bruchstück soll *Dominica persona* nach der Antwort Marias etwas zurücktreten. Maria aber soll weiter suchen und *Tethunice melodiam* singen; ein bestimmter Text ist nicht angegeben, doch wird es sich auch hier um eine Klage handeln.

Nach dem deutschen Gesang erfolgt die Erkennungsszene: *Maria-Rabboni, quod dicitur magister*[96]). Im Zurücktreten des Herrn wird treffend symbolisiert, wie das Erkennen Magdalena noch vorenthalten ist. Dieses Zögern steigert in wirksamer Weise die Bedeutung des Augenblicks, da Maria die Stimme des Herrn erkennt und zu seinen

---

[95]) *Convertat se Maria Magdalena ad eum cantans tribus vicibus: Heu redemptio Israel.* St. Gallen (Anf. 15. Jh.); s. K. Young, Some Texts of Liturgical Plays. S. 323.

[96]) W. Meyer, Fragmenta Burana, Tafel 14 u. 15 u. S. 139 ff.

Füßen anbetend niedersinkt. Diese fast wortlose und doch von tiefem Stimmungsgehalt erfüllte Begegnung: *Maria-Rabboni, quod dicitur magister* stellt den Höhepunkt der Magdalenenszene dar. Die Übernahme des liturgisch-biblischen Wortes mit dem Zwischensatz, der nach realistischer Ausdeutung sinnlos wäre [97]), zeigt das vollkommene Einbezogensein dieses Augenblicks in die liturgische Sphäre. Die französischen Szenen haben den Zusatz nicht, dagegen ist die Begegnung Magdalenas mit dem Auferstandenen weiter ausgestaltet. In Orléans gibt sich Christus im Zwiegespräch mit Maria, an die Liebesklage Magdalenas anknüpfend, als Bräutigam zu erkennen:

Adsum, Maria, flos amoenus,
sum enim Jesus Nazarenus,
tuus dilectus sum.
qui solus electus ex millibus electus sum [98]).

Das Bild der Blume ist auch im Hymnus *Hortum praedestinatio* verwandt, der als Einleitung zur Osterfeier dient, z. B. in Sens II (13. Jh.) [99]) und Troyes I und II (14. Jh.) [100]); als Bruchstück findet er sich in einer Handschrift von Einsiedeln [101]). Die Blume, die von Anbeginn erblühte, ist im Grabe verschlossen, aber sie wird am dritten Tage aus dem Grabe aufblühen. — Vielleicht ist die in der deutschen Maria-Rabboni-Szene stark realistisch anmutende Stelle, in der Magdalena ihr frühes Weilen im Garten vorgeworfen wird: *als ab sy eyn jungelynges were warten* volkstümliche Umdeutung abgesunkenen Gutes aus der Mystik. Hier ist Christus selbst die Frühlingsblume:

Quid, mulier, per sata ruis,
Per hortos et per prata curris?
Quem quaeris flosculum?
Cur lacrymis rigas, cur gressu vastas hortulum? [102])

Ähnlich fragt der Gärtner der deutschen Spiele, aber hier haben die nämlichen Worte ihren Sinn gewandelt.

Noli me tangere-Szene. Das *Noli me tangere* ist der Augenblick der Erscheinungsszene, den die Bildkunst am häufigsten festgehalten hat. Er birgt in sich eine für den Künstler reizvolle Gegensätzlichkeit in seiner verhaltenen Gefühlsspannung, in huldvoller

---

[97]) Vgl. R. Höpfner, Untersuchungen zu dem Innsbrucker, Berliner und Wiener Osterspiel. German. Abhdlg. 45, Breslau 1913, S. 152: Die Erkennungsszene . . . mit dem häßlichen quod dicitur magister . . .

[98]) Du Méril S. 110.

[99]) Du Méril S. 98—99.

[100]) N. C. Brooks, The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy. Seite 108—109.

[101]) Mone, Schauspiele des Mittelalters I, Karlsruhe 1846, S. 12.

[102]) Du Méril S. 110.

Herablassung und majestätisch distanzierendem Befehl. Die Deutung der biblischen Worte, die diese Szene geschaffen haben, ist in der Theologie des Mittelalters umstritten. Doch geht es nicht an, die Erklärung einzelner Ausleger dieser Stelle, die das *Noli me tangere* mit dem mangelnden Glauben Magdalenas begründen (Beda, Petrus Comestor, Nicolaus von Lyra), als die in der Kirche allgemein gültige Deutung anzusehen, wie es Schüttpelz tut [103]). Die Liturgie zeigt, daß die offizielle Auffassung der Kirche gerade den Glauben Magdalenas stark hervorhebt. Maria Magdalena ist, von der Gottesmutter abgesehen, die einzige der heiligen Frauen, die durch das C r e d o in der Festmesse ausgezeichnet wird, weil sie zuerst der Erscheinung des Auferstandenen gewürdigt und als Verkünderin des Auferstehungsglaubens an die Apostel gesandt wurde [104]). Auch die Sequenz, die in die Osterliturgie Aufnahme fand, betont den Glauben Magdalenas. Die vortridentinische Form läßt diese Auffassung in dem jetzt unterdrückten Vers besonders hervortreten: *Credendum est magis soli Mariae veraci quam Judaeorum turbae fallaci* [105]). Die volkstümliche Deutung des *Noli me tangere* in deutschen Spielen steht vielmehr im Gegensatz zur liturgischen Auffassung.

Im Ripoller Text der Erscheinungsszene fehlt sowohl das *Noli me tangere* als der Auftrag an die Jünger. Der Vers, den Magdalena bei der Rückkehr zum Chor singt, bringt den Gedanken des Sieges über den Höllenfürsten zum Ausdruck. Auch für diesen Schluß steht Ripoll der französischen Erscheinungsszene näher als der deutschen. In der dramatisierten Szene ist das *Noli me tangere* gewöhnlich von der Geste des Abwehrens begleitet. In Rouen (13. Jh.) heißt es: *Ipse vere retro trahens, dicat hoc: Noli* — oder (15. Jh.): *Sacerdos invens manu dicat* — in Coutances und ähnlich in Orléans: *Jhesus autem sustrahat se, quasi tactum eius devitans, et dicat: Noli me tangere. Quo finito dispereat Jhesus.* In Mont-St. Michel fehlt diese Geste und ist durch eine liturgische ersetzt. Während der Auferstandene das *Noli me tangere* spricht, erteilt er Maria den Segen und kehrt dann zurück: *Deinde Deus dicat: Noli me tangere. Et dicat benedictionem. Et post benedictionem revertatur in revestiarium* [106]). Ein Auferstehungshymnus der Marien, dem der Engel das Surrexit anfügt, beschließt die Erscheinungsszene.

---

[103]) O. Schüttpelz, Der Wettlauf der Apostel und die Erscheinungen des Peregrinusspiels im geistlichen Spiel des Mittelalters. German. Abhdlg., Breslau 1930, S. 138 ff.

[104]) Vgl. Gihr, Das heilige Meßopfer, 5. Aufl., S. 455 f.

[105]) P. Wagner, Einführung in die Gregorianischen Melodien, Leipzig 1910, I. Teil, S. 268.

[106]) Lange S. 156 und 159.

In dieser französischen Szene wird sehr vertraut mit Christus umgegangen. In Anmerkungen heißt es einfachhin: „Gott spricht" oder „Gott kommt einen anderen Weg", was in keiner lateinischen Osterfeier in Deutschland zu finden ist. Solche Auffassung ersetzte auch die abwehrende durch die segnende Geste. Das Gegensätzliche der Noli me tangere-Szene ist hier aufgelöst. In den Feiern von Rouen wird der Gegensatz durch ein Nacheinander versinnbildet. Christus erscheint nach dem *Noli me tangere* auf der anderen Seite des Altares, grüßt und tröstet die Frauen: *Avete, nolite timere.* Eine zweite Erscheinung, in der Christus die Frauen mit *Avete* begrüßt, zeigt auch das Osnabrükker Osterspiel. Die Marien huldigen dem Erlöser mit den liturgischen Worten: *Adoramus te Jhesu Christe et benedicimus tibi quia per sanctam crucem tuam redemisti mundum.* Nach dem *Noli me tangere* der Erscheinungsszene von Orléans kündet Magdalena der Gemeinde ihre Freude, den Herrn geschaut zu haben: *Congratulamini mihi omnes, qui diligitis dominum, quia quem quaerebam apparuit mihi et dum flerem ad monumentum, vidi dominum meum. alleluia.* Die französische Erscheinungsszene klingt aus in der Freude über die Auferstehung, die in Osterhymnen oder Antiphonen ihren Ausdruck findet. Die norditalienische Feier von Cividale hat das *Noli me tangere* mit dem Apostelauftrag in Verse gefaßt:

O Maria, noli me tangere,
Sed fratribus nuntia propere:
Ascendo ad patrem meum,
Deum meum et vestrum deum.

In genauer Entsprechung schließt die Erscheinungsszene mit der Mitteilung Magdalenas:

Vere vidi dominum vivere,
Nec dimisit me pedes tangere:
Discipulis oportet credere
Quod ad patrem velit ascendere.

In den Prager Feiern (12.—14. Jh.) begleitet der Chor die Rückkehr Marias mit der Antiphon *Venit Maria annuntians discipulis* und Maria fährt fort: *Quia vidi dominum et hec dixit michi.* Im Osnabrücker Spiel singt Magdalena den letzten Vers, während sie zu den anderen Marien zurückkehrt: *Revertens ad alias Marias cantat: Quia vidi.*

Eine Eigentümlichkeit der Noli me tangere-Szene in Deutschland ist die B e l e h r u n g Christi im Hymnus *Prima quidem suffragia.* Die letzten Strophen sind eine Umschreibung biblischer Worte, die beiden ersten enthalten eine theologische Belehrung über das Wesen des verklärten Leibes Christi in seinem Verhältnis zu dem Körper vor der

Auferstehung. In Einsiedeln III (13. Jh.) entfernt sich der Herr nach dem *Noli me tangere* ein wenig von Maria und beginnt den Hymnus [107]), der nach jeder Strophe von der Anbetung Marias unterbrochen wird [108]). Die Anweisungen der übrigen Noli me tangere-Szenen in den lateinischen Feiern Deutschlands stimmen ziemlich überein. Eingehend weist Rheinau III an [109]), wie Magdalena sich eilends zu den Füßen des Herrn niederwerfen und versuchen soll, ihn zu berühren. Der Herr aber soll mit der Hand die Berührung verhindern, während er das *Noli me tangere* spricht. Eindrucksvoll im Wechsel der Bewegung wirkt die Huldigung Magdalenas; aus der Anweisung, daß Maria bei jedem Akt der Anbetung zu den Füßen des Herrn niederfallen soll, ergibt sich, daß sie die Belehrung stehend entgegennimmt. Maria huldigt dem Auferstandenen im Kultakt der Kniebeugung. Auch die begleitenden Worte sind der Liturgie entnommen: *Sancte Deus, sancte fortis, sancte immortalis, miserere nobis.*

Dieses sogenannte Trisagion ist in der griechischen Liturgie seit dem 5. Jahrhundert gebräuchlich [110]). In der Urform: *Agios o theos, agios ischyros, agios athanatos, eleison imas* ging es in die römische Liturgie über. Die Improperien bei der Adoratio crucis am Karfreitag

---

[107]) Prima quidem suffragia
stola tulit carnalia,
exhibendo communia
se per naturae munia.

Haec priori dissimilis,
haec est incorruptibilis,
quae dum fuit passibilis,
iam non erit solubilis.

Ergo noli me tangere
nec ultra velis plangere
quem mox in puro sidere
cernes ad patrem scandere.

Nunc ignaros huius rei
fratres certos reddes mei
in Galilaem, dic, ut eant
et me viventem videant.

[108]) *Dominus ab eo paululum divertens dicat: Noli . . . Dominica persona stans cantet: Prima quidem . . . Maria adorans in terra cantet: Sancte Deus. Dominica persona: Hec priori . . . Maria eodem modo quo prius: Sancte fortis. Dominus iterum ibidem stans dicat: Ergo noli . . . Maria ut supra: Sancte immortalis, miserere nobis. Item dominus ad eam: Nunc ignaros . . .* Es folgen Surrexit-Satz und Sequenzteil; s. Lange S. 143 f.

[109]) N. C. Brooks, Liturgical Easter Plays from Rheinau Manuscripts. The Journal of English and Germanic Philology X, 1911, S. 195.

[110]) Thalhofer-Eisenhofer, Handbuch der katholischen Liturgik, Freiburg 1912, S. 633 ff.

werden nach jeder Strophe vom Trisagion unterbrochen, das in lateinischer Sprache wiederholt wird. In der Karfreitagsliturgie findet sich das Trisagion zum ersten Mal im Pontificale des Bischofs Prudentius von Troyes (846—61), im 11. Jahrhundert war es in der römischen Kirche allgemein. Der liturgische Wortlaut ist in der Magdalenenszene gewahrt. Der Sinngehalt als Akt der Huldigung ist in jahrhundertelanger Tradition auch in deutschen Spielen erhalten. Eine Wandlung ist nur insofern geschehen, als nicht dem leidenden, sondern dem auferstandenen Erlöser die Huldigung dargebracht wird. Die freie Verwendung in einer neuen Situation zeigt die tiefe Wirkung auf die Teilnehmer in der Adoratio.

Wie für die Herausbildung der Visitatio das 10., für die Einfügung der Sequenz das 12. und 13. Jahrhundert, so ist für die Einführung der Erscheinungsszene in die Osterfeier die Zeit um 1100 anzunehmen [111]). Zwar lassen erst die Feiern des 13. Jahrh's. die dramatische Darstellung der Erscheinungsszene erkennen. Die Prager Feier des 12. Jahrh's. ist durch die Anweisungen als nur antiphonische Feier erwiesen. Da die Ripoller Feier um 1100 keine näheren Anweisungen enthält, könnte sie sowohl eine antiphonische als auch eine dramatische Feier darstellen, wenn nicht die Bezeichnung *Versus pascales* auf antiphonischen Vortrag weisen sollte. Denn versus bezeichnet nach W. Meyer, Fragmenta Burana, Berlin 1901, in französischen Feiern ein Antiphonenspiel, d. h. eine Feier, die sich auf gesanglichen Vortrag beschränkt. — Die dramatisierte Erscheinungsszene entfernt sich von der strengen, überzeitlichen Symbolik der Marienszene und nähert sich der geschichtlichen Auffassung Christi. Schwietering charakterisiert den in der Erscheinungsszene sich kundgebenden Wandel der Frömmigkeit: „Die Erscheinung des Auferstandenen ist unliturgisch im Sinne der alten Kirche und der frühromanischen Zeit, liturgisch jedoch im Sinne der Spätromanik und der eben heraufdämmernden Gotik“ [112]). Streben nach Individualisierung löst Maria aus der Gruppe der Marien und stellt sie als Einzelpersönlichkeit Christus gegenüber. Drang nach Schau, nach konkretem Erfassen und Erfahren des Göttlichen findet symbolische Gestaltung im Zwiegespräch zwischen Christus und Maria. Tiefstes religiöses Sehnen der nach greifbarem Erleben hungernden Zeit erfährt in der Maria-Rabboni-Szene symbolische Erfüllung. Nur Musik war imstande, die Erlebnisfülle dieser Begegnung auszuschöpfen. Reiche Melismen in den Handschriften, bisweilen auch dreimalige Wiederholung der Namen deuten die

[111]) Nach E. Schröder, Frau Ava und die Osterfeier, Zs. f. d. A. 1908, S. 312 f. Anfang des 12. Jahrhunderts.

[112]) J. Schwietering, Deutsche Dichtung des Mittelalters. Hdbch. d. Literaturgesch., hrsgb. von O. Walzel, Potsdam 1932, S. 41.

Bewegtheit und Ausdrucksfülle dieses Augenblicks an. Wenn irgendwo im geistlichen Spiel, so ist in der Maria-Rabboni-Szene, dieser Gestaltwerdung „gotischer Frömmigkeit“ [113]), das Wort der Schau und dem Erleben untergeordnet.

Noch eine andere Seite zeitgemäßer Frömmigkeit hat Ausdruck in der Erscheinungsszene gefunden, die Vorliebe für die Klage, die der Gefühlsweichheit gotischer Lebensstimmung entspricht. Hier machen sich wie überhaupt in der Erscheinungsszene nationale Unterschiede bemerkbar. Frankreich bevorzugt die Liebesklage, Deutschland die Mitleidsklage. Maria ist in der Erscheinungsszene französischer Feiern Christus gegenüber vertrauter. Das *Noli me tangere* wird kurz abgetan oder die abwehrende Geste gewandelt. In Deutschland scheint die Noli me tangere-Szene bedeutungsvoller als die Maria-Rabboni Szene durch ihre eigentümliche Ausgestaltung in Belehrung und feierlich gemessener Anbetung. Die zeitbedingten Züge, die der Erscheinungsszene aufgeprägt sind, bleiben noch liturgischer Auffassung verbunden. Der Auferstandene erscheint meist als Herrscher und König, das besagt das Symbol der Krone. Die liturgische Gewandung entrückt ihn alltäglicher Sphäre. In Orléans z. B. erscheint Christus nach der Erkennungsszene in weißer dalmatica, mit kostbarer Krone, dem Kreuz in der Rechten und einem goldenen pallium in der Linken. Die Klagehymnen verleihen den Magdalenenszenen persönlicheren Charakter. Doch ist alles Gefühlsmäßige verhalten und dem objektiven liturgischen Geist untergeordnet. Die Anweisungen deuten auf maßvolle Gefühlsäußerung in liturgischer Weise. Christus spricht Maria *leni voce* an (in Rouen *dulci voce)* und sie antwortet *suppressa voce.* Sie lauscht in Ehrerbietung *cum reverentia quasi auscultatura verba ipsius,* wenn der Herr sie *auctorabili voce* belehrt. Die Freude im Augenblick des Erkennens gibt sich nur im Mienenspiel kund: *ad hanc vocem illa quasi cognito domino procumbat ante ipsum.* Mit liturgischem Wort begrüßt Magdalena den Auferstandenen. Ein feines Gleichmaß von liturgischem Gehalt und neuen aus der Frömmigkeit der Zeit eindringenden Formkräften, von lyrischen und dramatischen Momenten, in denen sich die Stimmung sammelt und wieder ausströmt, zeichnet die Erscheinungsszene aus.

Für den Aufbau der Szene macht Schwietering darauf aufmerksam, daß sie eine parallele Entsprechung der Marienszene darstellt im Sinne „liturgischer Effektivwirkung“. Dem Grabesgang der Marien unter dem Gesang der Salbungsantiphonen in verhaltener Trauer entspricht die Klage Magdalenas am Grabe. Der Quem quaeritis-Frage des Engels steht die Frage des Herrn vor der Erscheinung gegenüber.

---

[113]) Dieses Wort hier und im folgenden im Sinne von A. L. Mayer gebraucht: Die Liturgie und der Geist der Gotik. Jahrbuch f. Liturgiewiss. 6, Münster 1926.

Wie der Engel der Marienszene von der Auferstehung kündet, so offenbart in der Erscheinungsszene sich der Auferstandene selbst. Der Ausklang ist in beiden Szenen die Verkündigung der Auferstehungsbotschaft an die mitfeiernde Gemeinde. Im Sinne „liturgischer Effektivwirkung" ist auch das Verhältnis der Erscheinungsszene vor Magdalena zu späteren Erscheinungen zu deuten. Kennzeichnend für die innere Form der liturgischen Feier ist die Tatsache, daß die Erscheinungsszene nicht etwa an das Ende bereits vorhandener Szenen angefügt wird. Die Tendenz, gewissermaßen auf die Linie hin zu vervollständigen, ist erst im späteren Spiel zu beobachten. Die der Liturgie verbundene Feier bildet gleichsam einen geschlossenen Kreis[114]). Der Aufbau der bis jetzt betrachteten Magdalenenszenen ergibt folgendes Schema:

I.	II.	III.
Salbungsantiphonen	Salbungsantiphonen	Salbungsantiphonen
		Hymnen
Quem quaeritis	Quem quaeritis	Quem quaeritis
	Victimae	Erscheinungsszene
Surrexit	Surrexit	Victimae
		Surrexit

Wie das Sepulchrum die szenische Mitte, so bleibt der Quem quaeritis-Tropus der dramatische Mittelpunkt, um den sich in konzentrischer Weise Erweiterungen im Sinne der Intensivierung schließen. Die geschlossene Form der geistlichen Feiern dieser Zeit eignet also auch der Magdalenenszene.

II. Die Magdalenenszene im deutschsprachigen Osterspiel.

Die Magdalenenszenen der deutschsprachigen Osterspiele zeigen den Übergang von liturgischem zu volkstümlichem Charakter. Das volkstümliche Element, das seit dem 13. Jahrh. in den Magdalenenszenen zu reicherer Entfaltung kommt, ist nichts absolut Neues oder der Feier Wesensfremdes. Es war mit anderen Strebungen gebunden stets vorhanden. Indirekte Beweise für volkstümliche Tendenzen in der Feier sind Konzilienverbote oder das Dekret Gregors VII. von

[114]) Vgl. dazu: Alfons Brinkmann, Liturgische und volkstümliche Formen im geistlichen Spiel des deutschen Mittelalters. Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung, hrsg. von J. Schwietering, Münster 1932, Heft 3, S. 30 ff. Statische und dynamische Klarheit.

1210 [115]). Daß die *ludi inhonesti* nicht überliefert wurden, beweist nur, daß sie als unliterarisch empfunden und des Aufzeichnens nicht für wert erachtet wurden. Das Entscheidende ist, daß das Volkstümliche in der späteren Zeit mehr und mehr vorherrscht. In diesem Sinn nimmt die Magdalenenszene volkssprachiger Osterspiele die Mitte ein zwischen der alten liturgischen Feier und dem Passionsspiel; erst in letzterem sind Spuren der *ludi inhonesti*. Wohl besteht die liturgische Feier durch die Jahrhunderte weiter. Mainzer Osterfeiern z. B. der Dom-, Liebfrauen- und St. Quintinskirche, die noch im 18. Jahrhundert abgeschrieben werden [116]), zeigen die Form von Feiern vor 1300 ohne Erscheinungsszene. Aber sie sind nicht Ausdruck der Zeit. Gewandelte Auffassung schafft keine Erweiterungen mehr in liturgischem Sinne.

Zwischen den überlieferten liturgischen Teilen finden Einschiebungen Platz, wie sie dem Geiste der neuen Zeit entsprechen. Äußerlich ist der Übergangsstil dadurch gekennzeichnet, daß neben die Sprache der Liturgie die Sprache des Volkes tritt. Man hat immer wieder in Untersuchungen über das geistliche Spiel die Notwendigkeit hervorgehoben, durch die Volkssprache die dramatischen Vorgänge verständlich zu machen. Diese Deutung ist insofern berechtigt, als wir mit starken, soziologischen Verschiebungen der Spielgemeinschaft zu rechnen haben. Bei der tiefen Gemeinschaftsbindung des mittelalterlichen Spiels gegenüber der modernen Trennung von Schauspieler und Publikum, ist das Aufeinanderwirken von Gespieltem und Erlebtem, von Darstellern und Zuschauern so entscheidend, daß wir heute nur in kleinen, besonders gearteten Kreisen von Spielgruppen, nicht aber im modernen Theater eine entfernte Parallele sehen können. Das Spiel des 15. Jahrhunderts ist im weitesten Sinne volkstümlich, verbürgerlicht, wie wir auch außerhalb des Dramas von der Verbürgerlichung der Dichtung sprechen. Die Schichten, die jetzt Erlebnisträger des Spiels werden, stellen die Forderung der Volkssprache. Nur in der Notwendigkeit der Verständnisvermittlung jedoch ist das Eindringen der deutschen Sprache nicht begründet. Zunehmendem per-

---

[115]) Konzil von Trier *1227*: *Item non permittant sacerdotes ludos theatrales fieri in ecclesia et alios ludos inhonestos.* — Dekret Gregors VII: *Interdum ludi fiunt in ecclesiis theatrales, et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur in eis monstra larvarum verum etiam in aliquibus festivitatibus diaconi, presbyteri, ac subdiaconi insaniae suae ludibria exercere praesumunt, mandamus, quatenus ne per huius modi turpitudinem ecclesiae inquinetur honestas, praelibatum ludibriorum consuetudinem vel potius corruptelam, coretis a vestris ecclesiis extirpare,* zitiert nach Wright, Early Mysteries and other Latin Poems. London 1844, S. XII f.

[116]) H. Rueff: Das rheinische Osterspiel der Berliner Handschrift. Ms. Germ. Fol. 1219. Abh. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen. Phil. Hist. N. F. 18, Berlin 1925/26, S. 71—74.

sönlichem Empfinden ist nicht mehr die lateinische, sondern die Sprache des Volkes adäquater Ausdruck.

Am Trierer Osterspiel aus dem 15. Jahrhundert, in dem Magdalena so im Mittelpunkt steht, daß es fast ein Magdalenenspiel darstellt, soll der Übergangscharakter gezeigt werden im Vergleich mit der liturgischen Feier und den Magdalenenszenen der Passionsspiele [117]).

Ein Vergleich der lateinischen und deutschen Klageverse der Marien zeigt, wieviel persönlicher die Verse der Volkssprache sind. Der traditionelle Teil der durch Sequenz, Hymnen und Erscheinungsszenen erweiterten Osterfeier bildet den liturgischen Grundbestand des Trierer Spiels. Dem *heu* des lateinischen Hymnus [118]) steht in verstärkender Wiederholung volkstümlicher Gefühlsäußerung das *owe, owe* der deutschen Klage gegenüber; *nostro consolatore* ist *aller werlde heylant, crudelis* ist *vyll grymmyg*. Dem einfachen Bericht von der Tat des jüdischen Volkes *quem crudelis Judeorum morti dedit populus* entspricht in den deutschen Versen der emphatische Vorwurf an die Juden:

owe, ir Judden, wylch eyn groesz mort,
wye mychel on ungehort!
vorsteynt uwer herczen synt.

Über das lateinische Vorbild hinaus fügt man den Vers hinzu: *Ir hayt gecruzyget dye muetter als dat kynt!* Die Passion Christi erlebt man in der Zeit, deren tiefster bildkünstlerischer Ausdruck die Pietà ist, menschlich mitfühlend mit dem Herzen der Mutter. Volkstümlicher Frömmigkeit ist diese Andacht zur Schmerzhaften Mutter überaus teuer. Die beata passio tritt hinter der compassio Mariae vollkommen zurück.

Der zweite lateinische Klagevers spricht allgemein von der verlassenen Herde, die um den Hirten trauert. Subjektiv sind die Gefühle des Schmerzes in der deutschen Klage auf die Marien bezogen:

das mach man wal beschauwen
an uns dryen armen frauwen.

Die Aufforderung zur Salbung ist in den deutschen Versen durch die Anrede *susteren* persönlicher gehalten. Auffallender ist die Abweichung von liturgischer Auffassung in der Wiedergabe der Verse *et ungamus corpus eius oleo sanctissimo*. Die Marien wollen *bestrychen syn wonden al myd alle myd durer, goder salben!* Statt allgemein vom corpus Christi ist von seinen Wunden die Rede. Man versenkt sich

[117]) Froning a. a. O. I S. 49 ff.
[118]) Vergl. den lateinischen Hymnus *Heu nobis* oben S. 22 Anm. 84.

in die Einzelheiten der Passion in der Andacht zu den einzelnen Wunden des Herrn, wie sie noch heute gebräuchlich ist. *Oleo sanctissimo,* das in liturgische Sphäre weist und an das mit großer Feierlichkeit am Gründonnerstag geweihte Öl erinnert, ist durch die realistischere Wendung *durer, goder salben* ersetzt. Die Wiedergabe der Antiphon *Quis revolvet* ist durch das Lohnversprechen erweitert. Wer den Stein vom Grabe wälzt, dem möge Gott seinen Lohn verleihen und zum höchsten Thron verhelfen. Das Lohnmotiv, das in volkstümlicher Frömmigkeit eine große Rolle spielt, mußte dieser Aufforderung Nachdruck verleihen. Die deutschen Erweiterungen der Quem quaeritis-Szene fügen persönlichere gefühlsbetonte Momente hinzu. Für die realistische Stelle der Erscheinungsszene wurde bereits eine Deutung versucht (s. unten S. 26). Sollte sie zutreffen, so spielt doch der Ursprung aus einer anderen Sphäre keine Rolle mehr in den Versen des Trierer Spiels:

is dyt gueder frauwen recht,
das sy hy geynt scherczen als eyn knecht
als frue in dyssemme gartten,
als ab sy eyn jungelynges were warten?

Christus erscheint nicht als König der Herrlichkeit mit der Krone, sondern ganz menschlich in *specie hortulani.* Die Antwort Magdalenas nach dem liturgischen Satz *Domine, si tu sustulisti* ist im vertraulichen Ton der Umgangssprache gehalten:

gued man, ruche, wez ich wartten.
(phlegest du dyszes gartten?)
eja Jhesum, mynen leben heren!
haestu den icht uffghehaben
und anders wo begraben?
kund ich synen lyff fynden,
so hette myn jamer eyn ende.

Nach der aufmunternden Antwort des Gärtners, der auf den Lohn des Suchens weist, gibt sich Magdalena neuer Klage hin. Der Hymnus *Dolor cresit,* in dem der Blick auf Marias sündhafte Vergangenheit gelenkt wird, motiviert in der gefühlsbetonten deutschen Umschreibung den Schmerz Magdalenas mit der Dankbarkeit für die Sündenvergebung:

myn leyd dat wysset, myn hercze trurych yst,
nu myn lyebe meyster ghestorben yst,
der mych van sewen dufellen machte fry,
dye myr alles stedys woentten nahe by!
owe, owe, owe! myn heyl, myn troest, myn got,
warumbe leydest du den bitteren doet?

Das frühere Sündenleben Magdalenas, das hier nur flüchtig angedeutet ist, findet in anderen Spielen, in denen man mit erhöhtem psychologischen Interesse an das historische Heiligenleben herangeht, besondere Beachtung.

Die Dialogworte der Erkennungsszene: *Maria-Rabbi, quod dicitur magister* sind durch Verse erweitert, die statt liturgischer Zurückhaltung das unmittelbare Erleben des Augenblicks in volkstümlicher Weise zum Ausdruck bringen. Die anbetende Huldigung Magdalenas bewegt sich auch in den deutschen Versen innerhalb der traditionellen Form. Nur die Schlußverse, die das *Sancte et immortalis, miserere nobis!* umschreiben, tragen deutlich den Charakter der neuen Frömmigkeit:

heyliger here, godes son,
dem alle dynck zue lobe stayn,
undoetlicher Cryst, Maryen kynt,
van dem alle dynck geschaffen synt
uber uns erbarme dych!
vor alle sunder bydden ich!

In der Zeit des reich entfalteten Madonnenkultes hofft man auf Gottes Erbarmen im Hinblick auf seine Geburt aus der Jungfrau, der Mittlerin alles Heils, besonders der Sündenvergebung.

Die liturgische Osterfeier führte die teilnehmende Gemeinde durch das dramatische Geschehen zum Erlebnis der Ostermysterien. Das aus der Volksfrömmigkeit geschaffene Spiel sucht in vertiefter persönlicher Betrachtung das Erlösungswunder zu erleben. Aus solcher Seelenhaltung sind die Schlußworte Magdalenas zu verstehen, die Meditationscharakter tragen und zugleich belehrende Tendenz enthalten, wie die Anrede erkennen läßt: *Nu myrcket alle crystenlude.* Ostern ist der Tag der Gnade, denn *unszer troest,* der alle Welt erlöste, ist auferstanden. Den bitteren Tod, Angst und Not hat er für die Sünder gelitten, um sie wieder mit dem ewigen Vater zu versöhnen, sie von ewiger Strafe zu retten, ewige Freude und ewiges Leben zu schenken. Mit seinem rosenfarbenen Blut hat er uns teuer erkauft: *des keyn menczsche ummer vergessen sal, is sal eme dancken ane zal.* In Dank, Freude und Ablegung aller Trauer sollen wir fröhlich sein denn *van des dodes banden ist unszer here froeliychen ufferstanden.* Dieses dankbar liebende Gedenken der Passion Christi ist ein charakteristischer Zug der neuen Frömmigkeit. Doch wirkt im Trierer Spiel noch liturgische Auffassung fort, für die das Leiden Christi die Ursache aller Erlösungsfreude ist. Wenn auch das Klagemotiv in den Hymnen betont wird, so verhindert doch der liturgische Grundgehalt des ganzen Spieles ein Übermaß von Schmerzäußerungen. Abgesehen von der realistischen Stelle in der Erscheinungsszene macht sich noch nicht Realismus oder gar Komik bemerk-

bar. Liturgische und volkstümliche Auffassungen sind noch harmonisch verbunden. Mit Ausnahme der deutschen Verse, die rezitiert werden, ist das Ganze durchkomponiert wie die streng liturgischen Feiern, und das deutsche Rezitativ fügt sich dem Oratoriumscharakter des Spiels gut ein.

In den Magdalenenszenen der verschiedenen Osterspiele ist das Verhältnis von liturgischem und volkstümlichem Gehalt sehr unterschiedlich. Eine Einbruchsstelle des volkstümlichen Realismus bildet der Salbenverkauf an die Marien auf ihrem Wege zum Grabe. Aus der stummen Figur des Überreichers der liturgischen Geräte ist der Salbenverkäufer geworden. Der einfache Salbenverkauf in den mitteldeutschen Spielen wird in den bayrisch-österreichischen zur Mercatorszene ausgeweitet und findet dann wieder in die mitteldeutschen Spiele Aufnahme [119]). Der mercator ist in diesen Szenen eine populäre Figur geworden. Für das Mehr oder Weniger volkstümlicher Elemente ist nicht die Entstehungszeit allein maßgebend. Wenn auch im Ganzen spätere Spiele größere Volkstümlichkeit zeigen als die frühen, läßt sich das Anwachsen realistischer und komischer Zutaten nicht ohne weiteres mit der zeitlichen Aufeinanderfolge der Spiele gleichsetzen. Vielmehr spielt die landschaftliche Verschiedenheit dabei eine große Rolle und auch die persönliche Frömmigkeitshaltung des Bearbeiters. Über die Ausgestaltung der Mercatorszene in den bayrisch-österreichischen Spielen sagt Rueff: „Überhaupt will es mir scheinen, als ob all die Einfälle und Derbheiten in ihrem unruhigen Wechsel, als ob die lebhafte Vorstellungskraft, mit welcher lustige Möglichkeiten der Situation gepackt und drastisch, sinnlich, in starker Bewegung und dabei improvisiert leichtsinnig ausgearbeitet sind, — vielmehr dem Temperament der südostdeutschen Literatur als dem der mitteldeutschen entspreche. Die Fähigkeit, das Leben so unmittelbar, so bunt, locker und ungeniert zu sehen und wiederzugeben, traue ich keinem Rheinfranken oder Thüringer des 14. Jh. zu, während der bayrisch-östreichische Stamm seit den Tagen Heinrichs von Melk bis zu dem Dichter des entzückenden Erlauer Magdalenen-Spiels diese Gabe immer von neuem bewährt hat“ [120]).

Wie gänzlich verschieden der volkstümliche Gehalt fast gleichzeitiger Spiele aus verschiedenen Landschaften sein kann, zeigt die Mercatorszene aus dem Wolfenbütteler Spiel im Vergleich mit dem Erlauer Spiel III (1450) oder dieses verglichen mit dem Rheinischen Osterspiel. Im Wolfenbütteler Spiel [121]) preist der mercator in lateinischen Strophen den Marien seine Salbe an. Verse wie *Corpus domini sacratum* erinnern an liturgische Herkunft. Auch die Marien singen in

[119]) H. Rueff a. a. O. S. 115—126.
[120]) H. Rueff S. 125.
[121]) Froning S. 60 ff.

lateinischer Sprache. Die deutsche Prosa bewegt sich freier als die lateinische Fassung, doch bleibt der Inhalt ernst und gemessen, Robin, der im Erlauer Spiel und in vielen anderen Osterspielen zur derben Figur wird, ist hier der *leve jungelin*, der auf die Ware aufmerksam macht, derbe Späße und komische Possen jedoch unterläßt. Der Klagehymnus der Marien erinnert an eine geistlichere Sphäre, aber der Übergang vom Salbenverkauf zur Klagelyrik ist nicht allzu schroff.

Im Erlauer Spiel III [122]) nehmen sich die traditionellen aus der liturgischen Feier stammenden Teile aus wie verlorene geistliche Weisen zwischen schrillen Jahrmarktstönen. Schon die deutschen Umschreibungen des Klagehymnus entfernen sich in realistischem Sinne weiter von ihrer Vorlage als im Wolfenbütteler Spiel. Christi Leichnam wird von den Frauen gesalbt: *das im icht mugen geschaden di wurm und di maden* (45 f.). Wirklichkeitsnähe spricht aus der Furcht vor dem Gerede der Leute: *wir schullen sten ainhalb zu, das uns icht red ersten da von, das wir so fru hie gen* (54). Ganz ungehemmt kommt das volkstümliche Element zur Geltung in der Mercatorszene, die sich über 886 Verse erstreckt. Sie führt in die gleiche Sphäre, der die Dörperstrophen erwachsen sind. Komik, Parodie und Derbheit spielen eine große Rolle, auch die typischen Prügeleien fehlen nicht. Die Häufung von 20 Namen auf *-olt* in 6 Veren (57 ff.) soll komische Wirkung erreichen, ähnlich wie bei Neithart und seinen Nachahmern. Derbe und anzügliche Stellen, die der Vitalität des Volkes entsprechen, reizen die Lachlust der Zuschauer. Anspielungen auf ferne Länder — der medicus kommt aus Asien, seinen Stab hat er aus Arabien mitgebracht — deuten auf den durch die Kreuzzüge erweiterten Gesichtskreis des Volkes, andere Länder und Städte weisen auf die Vagantenbewegung (84, 100 ff., 164 ff., 768). Die Aufschneidereien des Rubinus haben mit ihrer parodistischen Tendenz sicher starke komische Wirkung bei dem miterlebenden Publikum erzeugt. Sittenlosigkeit und religiöse Unwissenheit parodieren auch die Reden des Pusterpalk. Man scheut nicht davor zurück, Anspielungen auf das freie Leben pflichtvergessener Geistlicher zu machen. Die Volkspredigt mag die Scheu vor der Kritik an den Vertretern der Kirche beseitigt haben. Die Franziskaner besonders, deren Predigten sich großer Beliebtheit beim Volke erfreuten [123]), hielten jedem, auch dem geistlichen Stand, den christlichen Sittenspiegel vor Augen. Wanderprediger sprachen furchtlos und derb, witzig und tri-

---

[122]) Erlauer Spiele, hrsgb. von Karl F. Kummer, III, Wien 1882, S. 35—89.

[123]) G. Schnürer, Kirche und Kultur im Mittelalter, 3. Bd., 1929 S. 231, 235, 236. — K. Huizinga, Herbst d. Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen d. 14. u. 15. Jh. in Frankreich und den Niederlanden. Deutsch von Mönckeberg 1924, S. 5 ff., 236 ff.

vial, voll Sarkasmus gegen die Frauen und ohne Schonung für die Priester zum Volke. Predigtstiftungen auch an kleineren Orten zeigen die Beliebtheit der Volkspredigten. Während der Fasten- und Adventszeit wurde in größeren Städten täglich, in kleineren dreimal in der Woche gepredigt. Die scharfe Kritik der Mißstände, derbe Anschaulichkeit, Späße und Erzählungen mögen ihr Echo und breitere Darstellung in den Spielen gefunden haben.

Der Silete-Ruf der angeli schafft einen Augenblick der Sammlung, der den Übergang erleichtert von den derben Rubinus-Worten *ad populum: set hin, ir roczigen paurn, das euch das maul musz ersauern!* (79 f.) zum Hymnus der Marien *Omnipotens pater altissime.* Die Mischverse, in denen Rubinus nach der lateinischen und deutschen Klage die Marien anredet, der rasche Wechsel von höfischer Anrede und Derbheit wie auch die Anpreisungen des Krämers beabsichtigen komische Wirkung (714 ff., 757 ff.). Realistisch ist die Preisverhandlung, in die sich die Krämersfrau einmischt, die mit Prügel bedroht wird (776 ff.). Die Kleiderverse, in denen die Putzsucht aufstrebender Volksschichten getroffen wird, müssen sich besonderer Beliebtheit erfreut haben:

837 *ach ach leider,*
sind das di neun chlaider,
de du mîr zu den ostern hast geben?
das du phingsten immer mûszt geleben.

Die gleichen Verse finden sich im Innsbrucker (927—30), Wiener (Sp. 321, 8—11), Alsfelder Spiel (Sp. 7604—7607), in der Frankfurter Dirigierrolle (376 ff.), im böhmischen Osterspiel (337 ff.), in Vigil Rabers Fastnachtsspiel Ipocras (374 ff.).

Das Silete der Engel leitet nach der Ehebruchsszene (859—905), die viel Anklang beim Publikum gefunden haben mag, wieder in die geistliche Sphäre hinüber. Die deutschen Umschreibungen der Klagehymnen und Antiphonen weichen im ganzen nicht sehr ab von denen anderer Spiele. Nur bisweilen klingt ein vertraulicherer Ton an. Magdalena beklagt den toten Herrn nicht nur als den, der ihre Sünden vergab, sondern auch als den, *der so liebpleich mit mir chost.* Diese Vertrautheit zeigt sich auch in der Gebetsanrede *Ach milter got* oder: *sueßer got, nu troeste mich,* und in der suchenden Trauer: *den engel such ich nicht, ich such Jhesum, der engel Liecht.* Die zarte Andacht, aus der die Erscheinungsszene gestaltet ist, steht in merkwürdigem Kontrast zur derben Sinnlichkeit der Mercatorszene. Christus spricht als Gärtner tröstend zu Magdalena:

1059 *gût weib, zewe sol dein chlag,*
de du traist vor dem tag?
du hast vil traurigen mût.
das macht dein getreues Herze gût

und dein lieb ståtichait.
gehab dich wol, nach großem laid
chumpt großen fråud, also hört man sagen.
da von solt du nicht verzagen.
sůnder, trost das herze dein,
dir wird schir große hilf schein.

Magdalenas Antwort nimmt den gleichen vertraulichen Ton auf (1105—1118). Die Klage wird immer weiter ausgebreitet und detailliert:

mein herz, mein augen und mein hend
muszen trauren und wainen und winden.

Die deutschen Umschreibungen der Dolor crescit-Strophe enthalten lyrische Stellen von tief durchfühlter Stimmung, die auch in anderen Spielen gern verwandt werden.

1140 *o spiegel aller weishait,*
siech an mein groß herzenlaid!
o ůrsprung aller genaden,
siech, wi pin ich ůberladen!
herr, nim mich hin zu dir
oder chum und trôst mich schir.

Die Erscheinungsszene hat am treuesten liturgischen Charakter bewahrt. *Dominica persona* erscheint in *habitu sacerdotali*. Die Erkennungsworte sind ohne deutsche Umschreibungen oder Zusätze, der Hymnus *Prima quidem* und das Trisagion nur durch zwei deutsche Verse unterbrochen. An die letzte Strophe schließt sich ein deutsches Zwiegespräch zwischen Christus und Magdalena, in dem Christus tröstend und belehrend über die Vollendung der Erlösung spricht:

1152 *Maria, gehab dich pas wenn ee,*
schau, es sind hin all mein we.

Das Verlangen Magdalenas, die Füße des Auferstandenen zu küssen, wird mit Versen motiviert, die bezeichnend sind für volkstümliche Passionsandacht:

1161 *von der chraft der marter dein*
ich hab enphangen ein trost sůß,
das ich wil chůßen dein fůß,
und pin erfråut ein tail.
das ist meiner sel ein michel hail.

Die Belehrung [124]) in der Erscheinungsszene der Tiroler Passion [125])

[124]) O. Schüttpelz a. a. O. S. 140 ff. sieht in den Belehrungsversen mancher Spiele einen Widerspruch mit der lateinischen Vorlage. Diese irrige Feststellung übersieht den dogmatischen Zusammenhang der herangezogenen Stellen über den von der Jungfrau Maria angenommenen und den verklärten Leib Christi.

[125]) Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs I, Graz 1897, S. 227 ff.

zeigt die Popularisierung theologischer Fragen. Nach der deutschen Umschreibung des *Prima quidem* stellt Maria die Frage nach der Ursache des Leidens Christi. Der Herr belehrt sie, daß die Sünde Adams das Leiden verschuldete. Maria forscht weiter über die Möglichkeit einer anderen Erlösungsweise. Der Salvator löst diese Frage mit dem Hinweis auf den Willen Gottes, dessen Erfüllung die Menschen zur ewigen Seligkeit führt. Mit freiem Willen hat auch Christus die Erlösung vollbracht.

Im Bericht Magdalenas an die Jünger von der Auferstehung und Erscheinung des Herrn werden im Erlauer Spiel meditierende Verse eingefügt:

1184 *ich sprach: Raboni,*
und viel im an di fusze sein
im nigen throni,
er ist der engel schein.

oder 1198 *er ist ein got der namen drei!* Der dialogische Teil der Sequenz wird *vulgariter* wiederholt:

1203 *sag an, Maria,*
was sächt an dem wege da?

Im Gespräch mit den Jüngern zeigt sich wieder das realistische Element. Petrus ist überzeugt, daß Christus im Falle der Auferstehung zuerst ihm erschienen sei. Dem Bericht Magdalenas gegenüber ist er deshalb ungläubig:

1225 *der red ich nicht gelauben wil;*
secz dich hin haim und spinn vil,
es ist ein große schant,
das di weip lauffent ueber lant.

Sogar Schläge werden Magdalena angedroht für ihre Botschaft, und Thomas nennt sie *alter tichtelpalkch.* Johannes, eine der Lieblingsgestalten gotischer Frömmigkeit, der gern mit gefühlsweichen Zügen ausgestattet wird, legt man solche Derbheiten nicht in den Mund. Er redet Maria mit *eia frau* an und übernimmt die Vermittlerrolle zwischen ihr und Petrus, den er zum Grabesgang überredet, wodurch die Verbindung zum Apostellauf geschaffen wird.

In Brixen [126]) treten in der Szene zwischen Maria und Thomas deutlich zwei Formelemente hervor, die öfter im geistlichen Spiel unverbunden nebeneinanderliegen. Thomas begrüßt Magdalena: *Gott grueß dich, Maria Magdalena, du zarte frau* —. Am Ende der Szene, nach dem Thomas seine Ungläubigkeit bekannt hat, entschuldigt er sie:

4245 *aber ich forcht, das weib wolt mich betriegen,*
wen die weiber wol khunnen liegen;

[126]) Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol, S. 423 f.

damitt verfüren sy manigen man,
der sich vor weibern nit huetten khan.
was man wil, das nitt verschwigen bleib,
das sol man sagen ainem weib:
sölliches hat gott auch betracht,
darumb sich ainem weib sichtig gemacht.
damit so gehe ich yetz davon:
gott geb uns allen die ewig khron.

Die von Thomas gebrauchte Anrede *Got grueß dich . . du zarte frau* ist eine überkommene Prägung der untergehenden höfisch-ritterlichen Welt. Neben der inhaltslos gewordenen Formel liegt breiter das zweite, neue Element der Parodie und Satire. Natürlich ist die ohnmächtige Selbstrechtfertigung des Unglaubens nicht eigentlich zu Magdalena hin gesprochen, sondern zum Publikum.

Im Verhalten des Thomas und der übrigen Apostel Magdalena gegenüber, das in den einzelnen Spielen wesentlich gleich dargestellt wird — von den durch die Eigenart der jeweiligen Spiele gegebenen Unterschieden abgesehen — ist aber durchaus nicht die „allgemein kirchliche Erklärung des Noli me tangere" zu sehen, das Maria herabsetzen soll (Schüttpelz, S. 138—145). Nirgends wird im Spott der Jünger an die Zurückweisung des Herrn angeknüpft, sondern an die Auferstehungsbotschaft selbst:

1255 *Maria, la dein challen!*
wem möht das gevallen,
das ein töter müg erstan
und wärlich von dem grabe gan.

Die drastische Darstellung des Unglaubens in der Thomaszene hat vielmehr den tieferen Sinn, umso überzeugender das Auferstehungswunder in der Gegensätzlichkeit der folgenden Erscheinungen erleben zu lassen.

In der Magdalenenszene des Erlauer Spiels III berührt auffallend das Nebeneinander unverhüllter Sinnlichkeit (Mercatorszene) und zarter, inniger Frömmigkeit (Erscheinungsszene). Es mag landschaftlich mitbegründet sein. Darüber hinaus aber spiegeln sich in diesem scheinbaren Gegensatz die Spannungen des gotischen Lebensgefühls.

Die Mercator- und Magdalenenszene des Rheinischen Osterspiels [127]) zeigt dem Erlauer Spiel gegenüber ernsteren Charakter. Komik und Realismus sind gemäßigt, erotische Anspielungen fehlen mit Ausnahme einer Stelle (664—66), die vielleicht sprichwörtlich gebraucht wurde, da sie in vielen Spielen wiederkehrt.

---

[127]) Hrsgb. von H. Rueff.

Die Magdalenenszene des Rheinischen Osterspiels zeugt von verinnerlichter Auffassung der Passion Christi. Teilnehmende Leidensbetrachtung umschreibt die lateinischen Klagestrophen, die aber die subjektive Ichform vermeidet. Die Karfreitagsmarter wird in ihren einzelnen Etappen der Dornenkrönung, Geißelung und Kreuzigung betrachtet. Die Worte: *Das helffet alle beweynen czart!* (706) deuten auf die gleiche Frömmigkeitshaltung teilnehmenden Mitleidens, die in der sogenannten Beweinung Christi ihren bildkünstlerischen Ausdruck findet. Die Stellen, in denen sich die Verse zur unmittelbaren Gebetsform erheben, sind tief durchfühlt. In den Gebetsanreden schwingt jene Zartheit mit, in die die Mystik ihren Gebetsausdruck kleidet. Die liturgische Wendung *Dominus noster Jesus Christus* ist in dieser Sphäre *unser lieber herre Jhesu Christ* (713). Wo der Rhythmus es fordert, ist der liturgische Ausdruck gewahrt:

743 *owe! wir han verlorn unsern droist*
Jhesum Christum, der uns hat erloist.

Sonst aber wird die Wortwahl der Mystik bevorzugt, besonders in den Adjektiven lieb und süß: *Ach Christ, suser heilant!* (715), *herre meister susz* (740), *der liebe Christ* (747), *ach Jhesu, suszer herre (749), o Jhesu, lieber meister myn* (1276) oder die für die Sprache der Mystik charakteristischen Wortfügungen: *uberswentzige pin* (V. 1277), *grundelose barmherzikeit* (1280), *uberfliszende barmhertzekeit* (1053). In die gleiche Sphäre weist die deutsche Umschreibung der Aufforderung zur Salbung. Die *vil lieben swestern* wollen mit *hicziger liebe eyn edel salbe in des lieben hern wonden treuffen* (937—42).

Der Einfluß der Mystik zeigt sich neben der Andacht zu den Wunden der Hände (755) und der Geißelung (735—42) in der Andacht zum Herzen Jesu:

720 *o du konnig der ewigen eren!*
syt du uns benommen bist
mit so jemerlicher list,
dorch din verwontes hertze
droist uns schier in dissem smertze.

Ähnlich heißt es in der Magdalenenklage des Osterspiels von Muri:

249 *bedenke mînen smerzen*
in dînem süezen hercen,
das ih dih, hêrre, minne
von riuwechlîchem sinne.

Liturgische Auffassung macht sich im Rheinischen Osterspiel fühlbar im Gedanken an die Majestät Christi auch in seinem Leiden (720, 1013—1015) und in der Blickrichtung auf die beata passio (707 f., 755 ff.). Daneben ist gotische Klagestimmung weit ausgebreitet in be-

ständiger Wiederholung der Worte: *jamer, klagen, swere, gross martel, jemerlich marteln, trurichlichen stan, ruwen, große noit, herzen pin, jemerliche list, sere krenken, clegelich clagen* usw. Zwischen die Klage der Marien und die Salbung ist die Judenszene geschoben, in der die Pharisäer die milites durch Bestechung zum Schweigen über Christi Auferstehung bestimmen. Selbst diese Szene, die Veranlassung zu realistischen Einzelheiten bot, z. B. in der Auszahlung des Schweigegeldes, ist ernst gehalten. Auch der Salbenverkauf ist ohne jede Anzüglichkeit; die Frau des medicus tritt überhaupt nicht auf. Der Vergleich mit der entsprechenden Erlauer Mercatorszene zeigt deutlich, daß der Bearbeiter des Rheinischen Osterspiels kein Verhältnis zu jenen Dingen fand, wie sie volkstümliche Derbheit bevorzugt. Umso lieber verweilt er bei den Stellen, die Veranlassung zu frommer Meditation bieten. In die deutsche Umschreibung der zweiten Salbungsstrophe sind theologische Gedanken eingeflochten. Der *licham edel und czart*, den die *lieben swestern salben*, ist das *unbeweliche wort . . . das do ist gewest von anbegynne* (1013, 1015). Mit dieser dogmatischen Auffassung verbindet sich schlichte Frömmigkeit:

1016 *herumb woln wir mit gudem synne*
mit gantzer liebe gar ernstlich
gen zu dem grabe vil stedeclich
und unser salbe dar brengen;
ich hoffen, uns solt gar woil gelingen
das woln wir thun mit innikeit;
herumb wirt uns eyn lon bereit
noch disser czyt ewiclich
in den fronen hymmelrich.

Der Frauen-Engel-Dialog ist in traditioneller Form gehalten, die deutschen Verse weichen nicht sehr von den lateinischen ab. Intensivierungsbestreben zeigt sich in der deutschen Umschreibung von *Jhesu nostra redemptio. clementia* ist mit einer der Sprache der Mystik angehörenden Wortbildung wiedergegeben als *uberfliszende barmhertzekeit* (1053). Die Erscheinungsszene weist eine feine Unterscheidung zu der gleichen Stelle anderer Spiele auf. Zu unpassender Zeit auszugehen ist in anderen Magdalenenszenen ein Verstoß gegen die gute Sitte:

ist das g u t e r fraun recht,
das si lauffent als di chnecht
so fruo in disen garten,
recht sam se der jungen chnechten warten? [128])

[128]) Erlau III, 1091—94; Trier 276, 6—9; Wien 326, 21—24; Innsbruck 1043—1046; Sterzing 152, 21—24; Eger 7981—7984; Alsfeld 7736—37.

Im Rheinischen Osterspiel ist Magdalenas früher Aufenthalt im Garten ein moralischer Verstoß:

1145 *iss czemet f r o m m e n frauwen nit,*
daz si soln umb solich czyt
morgens fru spaczeren gan.
wilt du dins suchens nit lan,
so saltu mir uff disser erden
myn cleynes crut nit zudreden.

Selbst die leise erotische Anspielung vom Warten auf den Jüngling ist durch einen harmloseren Scherz ersetzt. Verse reflektierenden Charakters (1158 ff.) sind zwischen die deutsche Fassung der Strophe *Heu lapis est vere depositus* geschoben. In die Erscheinungsszene sind fromme Reflexionen eingefügt in der Umschreibung liturgischer Stellen, z. B. in der deutschen Entsprechung des *Ego sum lux mundi:*

1176 *ich bin der gantzen wernde liecht.*
welchem mentschen das heil geschiecht
das er mir volget gar gewis,
der wandert in keyner finsterniss.

Das *Sancte Deus* ist in enger Anlehnung mit: *heilger Christ! heilger got!* umschrieben, dann folgen freiere Verse:

1188 *o helger Christ susze,*
ich wil din gebenedyte fusze
roren und kussen hie,
wil du nu bist von dem dode fry.

Christi Antwort an Magdalena gibt Gelegenheit zu theologischer Belehrung über die Wesensgleichheit des Gottmenschen mit dem ewigen Vater. Weil im Herzen Magdalenas der Glaube an die gottmenschliche Vereinigung noch nicht gefestigt ist, darf sie den Herrn nicht berühren. Sie hält ihn noch für *eyn puer mentsch (1194):*

1196 *du gleubest nit gantz und sicherlich,*
daz ich mynem vatter sy glich
in gotlichen wesen in ewikeit.

Magdalena bittet *dorch din diffen wonden roit* (1106) um Verzeihung für den mangelnden Glauben. Die Umschreibung der Salvator-Worte: *Data est mihi omnis potestas* veranlaßt die Fortsetzung der theologischen Belehrung:

1214 *also ist myn wesen gestalt:*
mir ist gegeben alle gewalt
im hymmel und in ertrich.

Wie gänzlich verschieden von der derben Weise, in der die Apostel

des Erlauer Spiels Magdalena begegnen, ist der Ton, in dem hier Petrus Maria anredet:

1230 *o Maria, sys willekommen!*
hastu ust gudes vernommen?

Der Bericht Marias von der Auferstehung des Herrn schildert die Engel mit jenen Eigenschaften, die die Theologie ihnen zuschreibt:

1242 *do sahen wir czwene engel in grossen ern,*
der worn wir uns fast ervern,
die luchten schone mit clarheit
und beschieden uns des mit wordikeit.

Zweifel an der Auferstehung äußern nicht wie im Erlauer Spiel Petrus und Thomas, sondern dem biblischen Bericht entsprechend nur der letztere. Magdalena sieht im Unglauben des Apostels kein persönliches Mißtrauen gegen ihre Mitteilung, sondern in objektiv-theologischer Auffassung eine Versuchung Satans, der Eva und Adam und das ganze Menschengeschlecht betrog, der nun auch Thomas verführen will. Dogmatische Auffassung zeigt auch das Zwiegespräch zwischen Christus und Petrus, eine Szene von eindrucksvoller Schönheit. Rührende Sündenklage und tiefer Reueschmerz enthüllen des Verfassers Vertrautsein mit menschlicher Seelennot (1276—1305). In enger Anlehnung an die biblischen Geschehnisse wird in der Antwort des Salvators berichtet vom Gebet des Herrn für Petrus, von der Gründung der Kirche, der Übertragung des Primates und der Absolutionsgewalt, woran die Belehrung von der Verzeihung geknüpft wird. In ähnlicher Weise folgen über die Osterspieltradition hinaus die wichtigsten Heilstatsachen und die Erscheinungen des Herrn, wie sie die Liturgie der Osterzeit darstellt. Maria Magdalena tritt dabei nicht mehr hervor.

Rueff vermutet als Verfasser des Rheinischen Osterspiels den Mainzer Domprediger Gabriel Biel, der um 1460 einer der gelehrtesten und volkstümlichsten Prediger seiner Zeit war und stark auf die Menge gewirkt haben soll [129]). Jedenfalls war ein theologisch gebildeter Bearbeiter am Werk, der von der mystischen Strömung der Zeit ergriffen war. In bewußter Absicht ist das profane Element zurückgedrängt, und aus innerer Notwendigkeit fehlen die in vielen gleichzeitigen Spielen breit ausgeführten Derbheiten. In den Klagestrophen wie auch in der Erscheinungsszene fällt dir starke Einbeziehung der Gemeinschaft auf. Deutlich spürt man eine Haltung heraus, wie sie einer Persönlichkeit zukommt, die einer geistlichen Gemeinde gegenübersteht und doch ganz in die Fühlweise dieser Gemeinschaft sich zu versenken vermag. Neben tiefem theologischen Wissen findet schlichte Volksfrömmigkeit Ausdruck, doch nicht nur in psychologischer Einfüh-

[129]) H. Rueff S. 61.

lung. Die eigene Seelenhaltung des Verfassers muß beide Komponenten der Frömmigkeit vereinigt haben. Die dogmatischen Wahrheiten sind von innerer Glut erfüllt, die aus der Mystik der Zeit genährt wird. Scholastische Klarheit und liturgische Blickrichtung verhindern Gefühlsüberschwang. Eine wohltuende Ausgeglichenheit charakterisiert die Magdalenenszene dieses ausführlichsten bis jetzt bekannten deutschen Osterspiels. Ihr ruhiges Gleichmaß erinnert an die Feiern des 13. Jahrhunderts, in denen liturgische und volkstümliche Formkräfte in ähnlicher Weise verbunden sind. Bereichert ist die Magdalenenszene des Rheinischen Osterspiels durch die positiven Kräfte der Frömmigkeit jener Zeit. Liebende Versenkung in die Passion ohne Gefühlsübersteigerungen, Mitleiden, das dennoch die Königswürde Christi nicht übersieht, mystische Gebetstiefe, die nicht in schrankenlosen Subjektivismus verfällt, liturgische Grundhaltung und volkstümliche Durchformung zeichnen die Magdalenenszene des Rheinischen Osterspiels aus. In vielen gleichzeitigen Spielen ist liturgische Bindung fast gänzlich gelöst, und das volkstümliche Element hat sich breit entfaltet, wie das Erlauer Spiel zeigt. In weiterem Maße noch vollzieht sich die Loslösung von der Liturgie in den Magdalenenszenen der Passionsspiele.

III. Die Szenen des Weltlebens und der Bekehrung im Passionsspiel.

Die zyklische Tendenz, die die Passionsspiele von den Osterfeiern unterscheidet, weist auf eine bestimmte Frömmigkeitshaltung, aus der solches Spiel geschaffen wird. Ähnlich wie der Systemdrang der Scholastik sich aus dem Zug zur universalistischen Bewältigung der Denkprobleme begreifen läßt [130]), ist in der Sphäre der Volksfrömmigkeit die Tendenz, alle einzelnen Heilstatsachen im dramatischen Spiel zu erleben. Zu Anfang des geistlichen Spiels mußte die Osterfeier stehen, weil die Erlösungsgeheimnisse mit ihrer Vollendung in den Ostermysterien eine beherrschende Stelle in der Liturgie und in der Auffassung der Gläubigen einnahm. Je mehr aber das rememorative Moment in der Liturgie an Bedeutung gewinnt, desto mehr wendet sich die Blickrichtung der Gläubigen auf die historischen Gedenktage der Erlösung [131]). Von sieghafter Leidensvollendung im Ostertriumph Christi wendet sich die Frömmigkeitshaltung der Zeit in gefühlvoller Teil-

[130]) A. L. Mayer, Die Liturgie und der Geist der Gotik. Jahrbuch f. Liturgiewiss. 6, 1926, S. 75.

[131]) S. Stricker, O. S. B., Das Kirchenjahr. Mysterium. Münster 1926. S. 74.

nahme zur Passion des Herrn. Sie bildet den Mittelpunkt, von dem aus alle Heilsgeschehnisse gesehen werden, wobei der Drang der Zeit zur Allumfassung das alte Testament mit seinen Praefigurationen einbezieht. Der Blick gleitet mehr und mehr ab von der real-mystischen Erneuerung der Erlösung im sakralen, liturgischen Mysterium und wendet sich dem historischen Geschehen zu [132]). Ethische Fragestellung und psychologisches Interesse stehen in der Betrachtung des historischen Heilandslebens im Vordergrund. Historisierender Realismus betont auch im Leben der Heiligen die menschlich-psychologischen Seiten. Dabei wendet sich volkstümliche Frömmigkeit mit besonderer Vorliebe jenen zu, die Christus in seinem irdischen Leben nahestanden, Maria, Johannes und Magdalena.

Während die Osterfeier Magdalena in ihren Beziehungen zum Ostermysterium darstellt, wendet sich die Magdalenenszene der Passionsspiele dem Weltleben und der Bekehrung zu. Im Streben nach Vollständigkeit sind die früheren Szenen mit in die Spiele aufgenommen. Die erste Anregung, die Bekehrung Magdalenas darzustellen, mag von der Salbung ausgegangen sein, von der am Palmsonntag in der Passion nach Matthäus (26, 14 ff.) und am Dienstag der Karwoche nach Markus (14, 2 ff.) berichtet wird. Diese Salbung in Bethanien zu Beginn der Passion Christi ist jedoch von einer früheren zu unterscheiden, die mit der Sündenvergebung verbunden ist. Beide Salbungen sind in den Spielen miteinander verknüpft. Die die Passion einleitende berichtet keine Worte des Herrn an Magdalena. Der in der Liturgie am Feste der Heiligen (22. Juli) verwandte Evangelienabschnitt über die Salbung nach Lucas (7, 36—50) mit dem Bekehrungsbericht und der Verzeihung des Herrn bietet die liturgische Grundlage für die Bekehrungsszene Magdalenas [133]). Die Szene des Weltlebens dagegen hat keine liturgischen Wurzeln, obwohl sie in ihrer symbolischen Bedeutung liturgischer Auffassung nahesteht. Die Mercatorszene knüpfte an gottesdienstliche Handlung und liturgisches Gerät an, wenn sie auch dann in volkstümlichen Ausweitungen sich vollständig von der Liturgie entfernte. Der Ursprung der Szene des Weltlebens dagegen liegt ganz außerhalb der Liturgie.

Die Magdalenenszene des Benediktbeurer Passionsspiels (13. Jh.) [134]), das eine erste Stufe dieser Spiele darstellt, führt Magdalena ein, wie sie ein Vagantenlied singt: *Mundi delectatio dulcis est et*

---

[132]) I. Herwegen, O. S. B., Kirche und Seele. Münster 1928, S. 24.

[133]) G. Dinges, Untersuchungen zum Donaueschinger Passionsspiel. German. Abhdlg. 35, Breslau 1910 verwechselt diese beide Salbungen S. 56 ff.

[134]) Froning, S. 284 ff.

grata[135]). Der Kauf der Schminke beim Krämer hebt die Gefallsucht Magdalenas hervor:

35 *chramer, gip die varwe mier,*
diu min wengel rœte,
da mit ich di jungen man
an ir danch der minnenliebe nœte.

Die Tanzstrophen versinnbilden ausgelassene Weltfreude:

39 *seht mich an,*
jungen man!
lat mich eu gevallen!
minnet, tugentliche man
minnekliche vrawen
minne tůot eu hoech gemůt
unde lat euch in hoehen eren scha"wen.

Das Motiv zur Bekehrung durch den warnenden Engel, der auf die sündenvergebende Gewalt des Erlösers weist (52—56) ist in manchen späteren Spielen beibehalten. Nach der wiederholten Mahnung kommt Magdalena zur Erkenntnis und beklagt ihr vergangenes Sündenleben (73—76). Der Hinweis auf die Freude des Himmels über die Bekehrung der Sünder bestärkt Magdalena zur völligen Abwendung von weltlicher Eitelkeit und Liebeständelei (78—81), die in dramatischer Weise zum Ausdruck kommt. Die weltlichen Kleider werden gegen ein Bußgewand vertauscht, Liebhaber und Teufel verlassen sie. Nachdem sie Salbe für den Erlöser gekauft hat (82—89), begibt sie sich unter dem Gesang des Chores *accessit ad pedes* zum Seelenarzt, von dem sie durch Tränen und Herzensklage Heilung von Sündenschuld erhofft (91—102). Salbung, Schuldnergleichnis und Vergebung (103—116) sind in engem Anschluß an die Evangelienworte ohne jede deutsche Unterbrechung gegeben. Die deutsche Klage Magdalenas *awe, awe, das ich ie wart geborn!* (117—124), die nach der Vergebung keinen Sinn hat, weist auf die Vorliebe für die Magdalenenklage. An die Magdalenenszene schließt sich unmittelbar die Auferweckung des La-

---

[135]) Mundi delectatio dulcis est et grata,
Eius conversatio suavis et ornata.

Mundi sunt delicie, quibus estuare
Volo nec lasciviam eius devitare.

Pro mundano gaudio vitam terminabo,
Bonis temporalibus ego militabo.

Nil curans de ceteris corpus procurabo,
Variis coloribus illud perornabo.
s. Froning S. 285.

zarus, die in England und Frankreich zu einem eigenen Lazarusspiel geführt hat [136]). Maria Magdalena tritt dabei ganz dem biblischen Bericht entsprechend auf. Der Judasverrat leitet dann zur eigentlichen Passion über.

Die Magdalenenszene des Benediktbeurer Passionsspiels zeigt trotz der Szene des Weltlebens noch liturgische Verbundenheit. Äußerlich bekundet sie sich im vorwiegenden Gebrauch der lateinischen Sprache und im liturgischen Vortrag. Die enge Anlehnung der Salbung an den Evangelienbericht verleiht der ganzen Szene objektiven Charakter, wie er liturgischer Haltung entspricht. In späteren Spielen ist das Moment der Salbung benutzt zu ausführlicher Sündenklage Magdalenas, und die verzeihenden Worte des Erlösers geben Veranlassung zur moralischen Ermahnung. Der Bearbeiter des Benediktbeurerspiels scheut sich, den liturgischen Text durch subjektive Ausdeutungen zu unterbrechen und fügt unbedenklich die Klage nach der Vergebung an. Am deutlichsten spricht der Symbolcharakter für liturgisches Empfinden. Von symbolischer Bedeutung ist es, daß die Warnung des Engels Maria Magdalena im Schlafe zukommt: *Postea* (nach den weltlichen Liedern) *vadat dormitum et angelus cantet:*

52 *o Maria Magdalena, nova tibi nuntio:*
Symonis hospicio hic sedens conviatur.
Jesus ille Nazarenus, gracia virtute plenus
qui relaxat peccata populi!
hunc turbe confitentur Salvatorem seculi.

Die Engelwarnung im Zustand menschlicher Willenlosigkeit, wie der Schlaf sie darstellt, symbolisiert das Gnadenwirken in der Seele, das dem Eigenbemühen zuvorkommt. Dieser Auffassung liegt liturgische Seelenhaltung zugrunde, die menschlicher Bemühung gegenüber den Primat der Gnade anerkennt.

Im Alsfelder Passionsspiel [137]) erfolgt die Bekehrung auf die wiederholten moralischen Ermahnungen Marthas hin, so auch in der Frankfurter Dirigierrolle, im Passionsspiel von St. Gallen, Heidelberg, Erlau IV. Hier ist menschliches Tun in den Vordergrund gerückt. Teufel und Liebhaber sind symbolische Gestalten, die die Verstrickung der Seele in Sündenschuld versinnbilden. Keine andere Funktion kommt ihnen im Benediktbeurer Passionsspiel zu, denn es ist beiden kein einziger Vers in den Mund gelegt. Sie begleiten Maria in ihrem weltlichen Treiben gleich Verkörperungen der dunklen Gewalten der Sünde und verlassen sie bei der Bekehrung: *Amator recedat et diabolus* (28). Der Teufel wird in diesem Augenblick zum ersten Mal er-

[136]) Du Méril, S. 213 ff. u. Anm. 3. — Kretzmann, Liturgy in the Mediaeval Drama 1916. Univ. of Minnesota Studies in Language and Lit. 4, S. 89 ff.

[137]) Froning 2, S. 633 ff.

wähnt, doch läßt *recedat* auf seine frühere Anwesenheit schließen, die allerdings nur für den *amator* ausdrücklich vermerkt wird: *Tunc accedat amator, quem Maria salutet et, cum parum locuntur, cantet Maria.* In der Symbolhandlung des Kleiderwechsels, der die Gesinnungsänderung andeutet, kommt Farbensymbolik zum Ausdruck. Das schwarze Gewand ist das Sinnbild der Buße: *Tunc deponat vestimenta secularia ed induat nigrum pallium.* Die ganze Szene des Weltlebens ist symbolisch zu deuten, sie versinnbildet die Sündhaftigkeit der Seele. Die einzelnen volkstümlichen Elemente, Vaganten- und Tanzstrophen haben funktionelle Bedeutung. Jedes beliebige Tanzlied konnte in anderen Spielen dafür eingeschoben werden. Aus der symbolischen Bedeutung der Szene ergibt sich, daß sie in der Bekehrung ihre genaue Parallele findet. Dem Sang von weltlicher Lust entspricht der Bußgesang [138]); dem Kauf der Schminke als Werk der Eitelkeit, der Salbenkauf für Christus als Sühnetat. Das herausfordernde Schreiten zum Tanz wird im demütigenden Gang zum Hause des Pharisäers gesühnt. Dem *amator* und *diabolus* als Gewalten der Verführung steht der mahnende Engel der Bekehrung gegenüber. Die Doppelszene Weltleben — Bekehrung symbolisiert die Verstrickung der Seele in Sünde und Schuld und ihre Erlösung durch Reue und Buße. In der Magdalenenszene der Passionsspiele der ersten Stufe ist die Szene weltlichen Treibens dramatischer Ausdruck der Spannung von Sündenschuld und Erlösungsgnade. Aber wie der Salbenverkauf für die Osterspiele die Einbruchsstelle für volkstümliche Elemente bildet, so knüpft der Realismus in den Passionsspielen an die Szene des Weltlebens Magdalenas an.

In der Magdalenenszene des Wiener Passionsspiels [139]), einer zweiten Stufe der Passionsspiele (Anf. d. 14. Jh. nach einer Vorlage aus dem 13. Jh.), ist der Teufel nicht mehr die stumme Figur, die in unheimlichem Schweigen die Gewalt eines mächtigen Geistes versinnbildet. Die gefallene Größe Luzifers tritt überhaupt in volkstümlicher Auffassung zurück. Wie man in kindlicher Vertrautheit mit Engeln und Heiligen umgeht, so schwindet auch die Distanz zu den Teufeln. Sie werden weniger in ihrer Beziehung zu Gott als diejenigen betrachtet, die aus Engeln des Lichts zu Geistern der Finsternis wurden durch die Sünde des Stolzes und der Rebellion, als vielmehr in ihren Beziehungen zu den Menschen, die sie zu verführen als ihre Aufgabe betrachten. Daß in den Magdalenenszenen Teufel auftreten, liegt da-

---

[138]) Heu vita preterita, vita plena malis!
Fluxus turpitudinis, fons exsicialis!

Heu, quid agam misera, plena peccatorum,
Que polluta polleo sorde viciorum!

s. Froning I, S. 287 f.

[139]) Froning I, S. 315 ff.

rin begründet, daß Maria Magdalena in ihrem Weltleben die sündige Seele darstellt, die durch Teufel verführt wird. Die Veranlassung boten die im Evangelium (Luc. 8, 2) begründeten Verse der Dolor crescit-Strophe: *Qui salvavit me plenam viciis pulsis a me septem demoniis.* In den Osterspielen findet sich nur dieser Bericht, nicht das Auftreten des Teufels selbst, obwohl in anderen Teilen Teufel auftreten [140]). Das Redentiner Osterspiel z. B. enthält ein ganzes Teufelsspiel [141]).

Im Wiener Passionsspiel fordert einer der Teufel Magdalena zum Tanz auf (325—28), ein anderer schmeichelt ihrer Schönheit (329—32). Die Warnung Marthas zur Bekehrung (337—44), die in deutschen Versen die lateinische Engel-Mahnung aus dem Benediktbeurerspiel enthält, gestaltet das Widerstreben Marias realistischer als im Spiel der ersten Stufe:

345 *ich ahte dîner rede niht,*
wan man mich hie in vrôden siht!
deu welt stât wol mit êren:
ich wil mich nit bechêren!

In Spielen der dritten Stufe gibt die gleiche Stelle Veranlassung zu derberen Antworten. Die Aufforderung, beim Gastmahl Simons den Erlöser aufzusuchen, ist einem Boten des Pharisäers zugewiesen; nur die zweite Mahnung ist dem Engel verblieben. Die Reueverse Magdalenas weichen von der allgemeingehaltenen Klage im Benediktbeurer Spiel dadurch ab, daß sie auf einzelne Vergehen weisen, die in späteren Spielen noch mehr detailliert werden:

407 *Owê mîner missetât,*
Die ich hân begangen
Mit verwen an manger stat
Unt mit mannigen mannen!

Owê, ich hân gesundet mit prîse
Und auch mit tanzen!
Ich trûg geverwet rîsen
Mit mangen hohem cranze!

Auf die lateinischen Salbungsverse folgt eine einzige Reuestrophe:

433 *Owê, vil lieber meister mîn,*
Vergib mir mîne sunde!
Ich valle dir an die fûz dîn
Mîn herze dû enzunde!

Nach der Vergebung sind einige Verse angefügt, die den Vorsatz der

[140]) J. Rudwin, Der Teufel in den deutschen geistlichen Spielen d. Mittelalters u. der Reformationszeit. Hesperia, Göttingen 1915.
[141]) Froning I, S. 163 ff.

Besserung enthalten (497—506). Nach der Frankfurter Dirigierrolle, die auf ein Spiel gleicher Stufe wie das Egerer Passionsspiel [142]) und das unvollständige Wiener weist, erfolgt Magdalenas Bekehrung nach dem Besuch Christi in Bethanien und der Auferweckung des Lazarus.

Die Magdalenenszenen der zweiten Stufe der Passionsspiele unterscheiden sich von denen früherer Stufe durch Verminderung des Symbolcharakters. Das vermehrte Streben nach Wirklichkeitsdarstellung zeigt sich in szenischen Anweisungen. Im Wiener Passionsspiel wird die Liebeständelei dadurch anschaulich gemacht, daß Magdalena singend mit ihrem Liebhaber, den sie umarmt, stolz dahergeht [143]). Nach der Frankfurter Dirigierrolle schreitet die Sünderin in prächtigem Gewand anmaßend einher [144]). Die liturgischen Worte aus dem Evangelium der Salbung, die der Benediktbeurer Bearbeiter unverändert wiedergibt, sind in den Szenen des Wiener Spiels und nach der Frankfurter Dirigierrolle in freie Verse aufgelöst. Die vermehrten deutschen Verse zeugen ebenfalls von größerer Lockerung. Die Annäherung der Teufel und die Bekehrungsversuche Marthas zeigen psychologisches Interesse; sie stellen die Einflüsse dar, die die Seele zum Bösen oder Guten bewegen. Dem Evangelienbericht gegenüber, dem die Bekehrungsszene der Benediktbeurer Passion streng folgt, zeigt die Bekehrung Magdalenas in den Spielen der zweiten Stufe moralische Ausweitungen in der Klage über die Sünden der Eitelkeit, stolzer Überhebung und Liebeständelei, im Bekenntnis vor dem Erlöser und dem ausdrücklichen Vorsatz der Besserung.

Eine breite Ausgestaltung erfährt die Schilderung des weltlichen Treibens Magdalenas in den Passionsspielen der dritten Stufe. Die Ausweitung dieser Spiele, die mehrere Tage zur Aufführung beanspruchen, ist durch „spätgotische zügellose Detaillierung" (Huizinga) bedingt, die Einzelzüge zu ganzen Episoden ausgestaltet und den Stoff maßlos anschwemmt. Historisierender Realismus wendet sich den Einzelheiten im Leben Magdalenas zu.

Über die Persönlichkeit der Büßerin machten sich seit der Patristik verschiedene Auffassungen geltend. Die eine identifiziert die Sünderin mit Maria Magdalena und der Schwester des Lazarus [145]), andere

---

[142]) Hrsgb. von G. Milchsack, Bibl. des Lit. Vereins Stuttgart 156, Tübingen 1881.

[143]) *Maria Magdalena exeat in superbia cantans cum uno iuvene, quem interdum amplexatur.* Froning I, S. 315.

[144]) *Hic Maria Magdalena habitu superbo arroganter incedat.* Froning II, S. 347.

[145]) Sünderin:
Matth. 26, 6—13. Salbung bei Simeon.
Mark. 14, 3—9.

Auffassungen wollen zwei oder auch drei verschiedene Persönlichkeiten unterscheiden. Tertullian, Ambrosius, Augustinus, Gregor der Große, Beda sind der ersten Auffassung. Irenäus, Origines, Chrysostomus unterscheiden drei Marien. Bis heute hält die griechische Liturgie diese Meinung fest und gedenkt an drei Festtagen der drei Marien: am 18. März feiert sie das Fest der Schwester des Lazarus, am 21. März das der Büßerin, am 22. Juli das Maria Magdalenas. In der römischen Kirche folgte man vereinzelt der Meinung des heiligen Hieronymus, der zwei Persönlichkeiten annimmt. Hrabanus Maurus und Notker führen in ihren Martyriologien am 16. Februar das Fest Marias, der Schwester des Lazarus an, am 22. Juli das Fest Maria Magdalenas. Allgemein geltend wurde die Augustinische Auffassung von einer einzigen Persönlichkeit. Erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurde diese Meinung angegriffen durch Lefevre d' Estaples, einen Theologen der Sorbonne, der durch seine Schriften *De Maria Magdalena* und *De tribus et unica Magdalena* großes Aufsehen erregte und viele Streitschriften veranlaßte. Am bekanntesten wurden die drei Bücher des englischen Bischofs Fisher von Rochester *De unica Magdalena.* Erasmus entschied sich für Fishers Ansicht, in Frankreich fand aber Lefevres Ansicht weite Verbreitung [146]).

Die Liturgie der römischen Kirche vom Feste der Heiligen am 22. Juli spricht sich klar für die Identität Maria Magdalenas mit der Büßerin und der Schwester des Lazarus aus. Die Oration knüpft an die Fürbitte Marias für Lazarus an, die Epistel erinnert mit den Worten des Hohenliedes von der Suche des Geliebten an den Grabesgang am Auferstehungsmorgen, das Evangelium berichtet die Salbung im Hause Simeons. Der Vesperhymnus der Tagzeitenliturgie, der außer der Salbung besonders die Treue Magdalenas unter dem Kreuze hervorhebt, stammt erst aus dem 16. Jahrhundert (Kardinal Bellarmin) [147]). Dagegen wird der Hymnus *ad Laudes* Alanus von Lille zu-

---

Luc. 7, 36—50.
Luc. 8, 2. Dämonenaustreibung.
Maria Magdalena:
Matth. 28, 1. Gang zum Grabe.
Marc. 16, 1.
Luc. 8, 2. Nachfolge.
Luc. 24, 10. Maria Magdalena am Grabe.
Joh. 20, 1. u. 20, 11—18. Erscheinungsszene.
Schwester des Lazarus:
Joh. 11, 1 ff. Auferweckung des Lazarus.
Joh. 12, 1 ff. Salbung zu Bethanien.

[146]) Dom Guéranger, O. S. B., L'année liturgique, 11. Aufl., Tours 1919, Bd. IV, S. 196 ff. Ste. Marie Madeleine.

[147]) Rosenberg, Die Hymnen des Breviers II. Ecclesia Orans XII, Freiburg 1924, S. 132—133.

geschrieben (gest. 1202) [148]). Die Sündenschuld Magdalenas erscheint darin ganz im Lichte der Verklärung. Die dritte und vierte Strophe weist zwar in spätere Zeit, aber die Schlußstrophe, die sich nur an die erste göttliche Person richtet, läßt auf frühe Entstehung schließen. Meß- und Tagzeitenliturgie des Festes Maria Magdalenas enthalten die liturgischen Grundlagen für den Kult der Heiligen. Die Legende spiegelt die volkstümliche Verehrung Maria Magdalenas. In der Legenda Aurea heißt es von Magdalena: *Maria Magdalena a Magdalo castro cognominata . . . haec cum fratre suo Lacaro et sorore sua Martha Magdalum castrum . . . Bethaniam . . . et magnam Hierosolymorum partem possidebat . . .* [149]). Der Bearbeiter des Maastrichter Passionsspiels mag aus der Legenda Aurea geschöpft haben, da er Magdalena sagen läßt:

844 *ich wil ug sagen we ich si.*
edel bin ich ende vri,
ouch ben ich wale bekant,
Magdalena ben ich genant,
(ich in hans ingeine schame)
Maria is min reichte name.
ich saen uch sunder waen,
Magdalum is mir onderdaen
eine burch herlich ende gut

[148]) Ad Laudes:

Aeterni patris unice
Nos pio vultu respice
Qui Magdalenam hodie
Vocas ad thronum gloriae.

In thesauro reposita
Regis est drachma perdita;
Gemmaque luce inclyta
De luto luci reddita.

Jesu, dulce refugium,
Spes una poenitentium
Per peccatricis meritum
Peccati solve debitum.

Pia mater et humilis
Naturae memor fragilis
In huius vitae fluctibus
Nos rege tuis precibus.

Uni Deo sit gloria
Pro multiformi gratia
Qui culpas et supplicia
Remittit, et dat praemia.

Vesperhymnus, Brev. Romanum:

Summi parentis unici,
Vultu pio nos respice,
Vocans ad arcem gloriae
Cor Magdalenae paenitens.

Amissa drachma regio
Recondita est aerario
Et gemma, deterso luto,
Nitore vincit sidera.

Jesu, medela vulnerum,
Spes una poenitentium
Per Magdalenae lacrimas
Peccata nostra diluas.

Dei parens piissima
Hevae nepotes flebiles
De mille vitae fluctibus
Salutis in portum vehas

Uni Deo sit gloria
Pro multiformi gratia
Peccantium qui crimina
Remittit, et dat praemia.

s. Rosenberg, S. 134—36.

[149]) Zitiert nach D. Duriez, La théologie dans le drame religieux en Allemagne au Moyen-Age, Lille 1914, S. 82.

dar ombe vrouuet sig min muet.
Lazarus de is min bruder
ich in haen vader nog muder
sunder mine suster eine [150]).

Die volkstümliche Auffassung, daß Magdalena eine *burch* bewohnte, führte in Frankreich dazu, Maria in ihrem Weltleben als Schloßdame, *chastelaine*, darzustellen. Die große volkstümliche Verehrung Magdalenas in Frankreich hängt mit der Lokalisierung der Legende ihres Büßerlebens zu Sainte Baume in der Provence zusammen [151]). In Deutschland fand die Legende ihres späteren Lebens mehr in der bildenden Kunst als im Schauspiel ihren Niederschlag. Der Tiefenbronner Magdalenenaltar des Lukas Moser von 1431 z. B. stellt Einzelzüge der Legende dar: Die wunderbare Meerfahrt mit Martha und dem Bischof Maximin, die Übernachtung unter dem Dach eines Heidentempels, die Bekehrung des heidnischen Fürstenpaares durch Magdalenas Erscheinen im Traum und die schwebende Magdalena, die von den Engeln in die Kirche getragen wird, um dort aus der Hand des heiligen Maximin die letzte Kommunion zu empfangen [152]).

Unter den Magdalenenszenen der Passionsspiele dritter Stufe zeigt die des Alsfelder Spieles [153]) viel volkstümliche Elemente. Das Auftreten der Teufel ist realistischer und dramatischer als in den Szenen früherer Stufen. Luzifer fordert mit schmeichelnden Worten Magdalena zum Tanz auf: [154])

wan, Maria, bie schone bistu gestalt!
dye man werden nummer alt,
die dich anschauwen!
die schonheyt aller frauwen
die hostu genczlich woil an der:
des saltu gleuben mer!
nu sich her an dit spiegelglasz
der schonestn schone, der du hoist!
nach schoner dann noch ye keyn wypp,
sich, szo schone ist dyn lipp!
man sal uns aber lieren:
ich wyl dich wol denczeren!

[150]) Mittelniederländisches Osterspiel (= Maastrichter Passionsspiel). Zs. f. d. A. 1842, S. 302—350, V. 844—56.

[151]) Lacordaire, Sainte Marie Madelaine, 2e éd. Paris1860, 6. Kapitel: De Marie Madelaine en Provence. 7. Kapitel: De Sainte Marie Madelaine a la Ste. Baume et à Saint Maximin.

[152]) K. Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1916, S. 43.

[153]) Froning II, S. 630 ff.

[154]) Et sic vigellator incipit wigellare et corisant Luciper cum Maria Magdalena et alii demones. Froning II, S. 631.

Marias Einwilligung erregt die Freude der übrigen Teufel, die gemeinsam ausrufen: *Das was eyn gud fundt!* (1789) und sich dem ersten Tanzpaar anschließen. Von dramatischer Wirkung ist der Wechsel von Einzel- und Gruppentanz. Zu den weltlichen Liebesliedern tanzt Magdalena allein: *Quo finito cantat corizando sola:*

1796 *ich breytte mynen mantel yn die awe:*
du begunde mich zu fragen myne frawe,
wo ich so lange were gewest.
was wolde si des?
sal ich mynes jungen
libes nicht gewaltigk synn?
wole mich, wole mich der seligen stundt!
nach fryden wel ich ryngen:
freyde ist mynem herczen kunt
mit tanczen und mit spryngen!
wole mich, wole mich der lieben zyt!
dye blumlyn yn der auwe
der hot mich alszo grosszen nyt:
die gesellschaff kan mich erfrauwen!

An Stelle der stummen Figur des *amator* im Benediktbeurer Passionsspiel und des *juvenis* im Wiener Passionsspiel wird in der Alsfelder Szene der Liebhaber genauer bezeichnet als *primus miles Herodis.* Auch eine bestimmte Örtlichkeit wird festgelegt: *descendit de castro.* Durch die Einbeziehung der Dienerin Magdalenas, die sich mit dem Teufel Natyr vergnügt, wird eine Parallelszene eingeführt. Zum Spiegel, dem Symbol der Eitelkeit, kommt der *scheybenhut* als Zeichen der Weltlust:

1824 *eya, nu gib mer her den scheybenhut:*
der ist mer vor der sonnen gut!
mer woln gehen uff die awen
und woln da springen und uns da frawen!

Auf die Wechselstrophen — Magdalena und Liebhaber (1810—23), Magdalena und Magd (1824—31) und Magdalena und Natyr (1832—45) — folgt wieder Gruppentanz: *Et Maria corizando cum milite, et servus dyabolus Natyr cum ancilla.* Nachdem der *miles* sich verabschiedet hat, tanzt Magdalena allein in gesteigerter Freude nach der Anweisung *jubilanter canit.* In diese Szene ausgelassenen Treibens klingt Marthas warnende Stimme:

1854 *Maria liebe swester mynn!*
werlich ich focht sere dynn,
das du vordyenes godes zorn!
szo mussestu syn ummer vorlorn!
das enhostu gute gelessze!

ach thu, das ich dich heysze
und thu nyt alszo torlich!
liebe swester, bekere dich
und nym an eyn gotlich leben:
szo wel der got das ewige rich geben!
du salt mer nu horen!

Marias spottende Erwiderung gibt Gelegenheit, volkstümliche Derbheiten der Umgangssprache einzuflechten (1865—92). Nach den wiederholten vergeblichen Bemühungen Marthas um die Bekehrung ihrer Schwester nähern sich wieder die Teufel, die von neuem zur Weltlust reizen (1893—99). Noch zweimal versucht Martha, auf Maria einzuwirken (1900 ff.), deren Antworten die immer tiefere Verstrickung in sündhafte Freuden andeuten. Derbe Spottworte fallen, wie die volkstümlichen Bildungen für Betschwester:

1926 *Martha, hettestu synn und wyczen,*
du hysszest dyn honer ubber die eyer siczen
adder spynnest dynen rocken!
ich wel mich myt den jungelynn zucken,
solde ich darumb dynen wyllen losszen!
du peltenerszen, ganck dyn straysszen
und kastyge dynn lipp:
want du bist eyn aldes wipp!
du kirchenfistern, ganck von mer!
das radden ich sicher der.
ganck hen, du bitter galle
und lasz mich yn freydenschalle! [155])

Im Frankfurter Passionsspiel klingt in Marthas Warnung die Memento mori-Stimmung der Zeit an [156]). Vermehrter Realismus und stäkere dramatische Wirkung, die durch die verschiedenartigen Gruppierungen, ihre Auflösung und Neugruppierungen, sowie durch Spiel und Gegenspiel um Magdalena erreicht wird, charakterisieren die Szene des Weltlebens im Alsfelder Spiel, dem das Heidelberger [157]) mit geringerer dramatischer Wirkung und das Frankfurter [158]) nahesteht, gegenüber der Szene in den Passionsspielen älterer Stufen. Wie in spätgotischer Kunst läßt sich auch hier von einer „Entsymbolisierung“ [159]) sprechen; doch nur in beschränktem Sinne,

[155]) Vgl. Bruchstücke eines Hessischen Passionsspiels V. 85 ff. hrsg. von K. Brethauer. Zs. f. d. A. 1931 S. 25.
[156]) Froning II, S. 402, V. 706 ff.
[157]) Heidelberger Passionsspiel, hrsgb. von G. Milchsack, Biblioth. d. literar. Vereins Stuttgart, Tübingen 1880, V. 445 ff.
[158]) Frankfurter Passionsspiel V. 1493, Froning II, S. 401, V. 670 ff.
[159]) H. Schrade, Über Symbol u. Realismus in d. Spätgotik. Dtsch. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch., 1927, S. 78 ff.

denn dem geistlichen Schauspiel des Mittelalters bleibt immer Symbolgehalt eigen. Auch das spätmittelalterliche realistische Spiel hat nie ganz die sinnbildlichen Darstellungsformen aufgegeben [160]). Das Auftreten der Teufel in der Magdalenenszene, Spiel und Tanz, Spiegel und prächtige Gewänder, Strohhut und modische Schuhe sind mehr als realistische Zutaten; sie sind Sinnbilder der in Weltlust befangenen Seele. In das Zehnjungfrauenspiel sind Motive aus der Magdalenenszene übernommen, z. B. das Ballspiel (Erlau IV), um die gleiche Symbolhandlung darzustellen: das eitle Treiben der törichten Jungfrauen [161]).

Die Bekehrung Magdalenas wird durch die Predigt des Heilandes veranlaßt. Einmal hört Maria die Worte des Herrn von der Freude im Himmel über die Bekehrung der Sünder (1938—51), ein anderes Mal lauscht sie der Bergpredigt (1952—83). Im Benediktbeurer Passionsspiel war dem Engel der Text: *Gaudium est angelis Dei* zugewiesen. Die Bekehrung Magdalenas infolge der Bergpredigt ist ein Zug altchristlicher Legende. Die starke Betonung des Lohnmotives mußte aber auch in der Auffassung der Zuschauer besonders geeignet erscheinen, Magdalena zur Umkehr zu bewegen. Die ausgedehnte Sündenklage wendet sich konkreten Einzeldingen zu [162]):

1996 *owe rosenkrencz!*
owe myner swencz!
owe gele gebende!
owe myner wyszen hende!
owe myner hoffart!
owe, das ych ye geborn wart!

Formelhafte Wendungen werden für die Größe der Schuld gebraucht:

2002 *nach ist myner sunde me*
dann wassertroppen yn dem sehe,
und laubes hot der walt,
dozu des meres sant ungezalt!
nach men ist der sunde mynn
wan stern in dem hymmel synn!
ich byn nit wirdigk, das ich gehen,
das myn augen sollen sehen
die hohe von dem hymmelrich!

---

[160]) L. Wolff, Die Verschmelzung d. Dargestellten mit d. Gegenwartswirklichkeit im geistl. Drama d. Mittelalters. Dtsch. Vierteljahrsschr. f. Lit.-Wiss. u. Geistesgesch., 1929, S. 287 ff.

[161]) Das Spiel von den Zehnjungfrauen und das Katharinenspiel, hrsgb. u. untersucht von Otto Beckers. German. Abhdlg., 24., 1905, S. 67.

[162]) Vgl. die Analyse dieser Sündenklage bei Alfons Brinkmann, Liturgische und Volkstümliche Formen im geistlichen Spiel des Mittelalters. Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung, hrsgb. von J. Schwietering, Münster 1932, 3, S. 45 ff.

Alles was Magdalena in ihrem Sündenleben liebte, wird nun einzeln verflucht, Kleider, Spiegel, Augen, Wangen, Mund, Haar, Schuhe, in denen sie wie eine Zierpuppe einherging. Nach dem Kleiderwechsel, dem eine symbolische Bedeutung zukommt, weist Martha die klagende Schwester auf die Barmherzigkeit des Erlösers (2036—38). Im Gegensatz zu altchristlicher Auffassung, die bei tiefem Wissen um die Sündhaftigkeit der menschlichen Natur doch den Blick mehr auf die Erlösung von der Sünde als auf diese selbst richtet, ist hier in der Sündenklage der Schuld größere Aufmerksamkeit als der Erlösungsfreude zugewandt.

Die Salbung ist im Frankfurter Passionsspiel [163]) ausführlicher als im Alsfelder. Beim Gastmahl im Hause Simeons erscheint Magdalena mit dem Salböl. Dem biblischen Bericht gegenüber weist die Szene die Erweiterung auf, daß vor der Salbung die Sünderin ihre Schuld zu den Füßen des Erlösers bekennt: *Prandio autem facto veniat Maria Magdalena cum ungento et dicens flexis genibus ante Jhesum:*

1288 *Jhesus herre, ich clagen dir*
mit viel inniglicher begir,
das ich vil unsellig wip
han eyn sundiglichen lip!
hoffart han ich vil began,
doreheit hain ich vil gethan
mit worten und mit gedanck
mit essen und auch mit dranck
mit hasse und auch mit dragheit,
mit zorne und auch mit gierheit!
unkusche bin ich gewesen!
des enkan ich nit wol genesen
an der sele! finde raite
der oben her von got gat!
des biddin ich, herre Jhesus, dich,
das du begnaden wullest mich
und gebest mir heilsamen droste
wie ich von sunden werde erlost.

Nach dem Schuldnergleichnis im Zwiegespräch mit Simeon wendet sich Christus der Sünderin zu:

1358 *stant uff, Maria selig wip!*
nich betrobe dinen lip!
du habest vorbasz reynes leben!
din sunde sint dir gar vorgeben!
nu gang in ewiglicher freude
und habe vorbasz reyne sidde!

[163]) Froning II, S. 422 ff.

Die Erlösungsfreude nach der Vergebung erschöpft sich in vier Versen:

1365 *gelobet sistu, woniglicher heylant!*
du hast mich erlust vor der sunden bant!
des sagen ich lop und ere
hude und ummer mere.

Im Alsfelder Passionsspiel ist der Freude größerer Raum gegeben. Die Veranlassung dazu lag wohl in der Aufnahme des Hymnus *Regnum mundi*, der in deutschen Versen umschrieben und erweitert wird — eine für diese Zeit auffallende Erweiterung in liturgischem Sinne (aus der Jungfrauenweihe).

Der Salbung des Benediktbeurer Spiels gegenüber, die sich eng dem Evangelientext anschließt, bedeutet die Szene der Passionsspiele dritter Stufe eine Ausweitung nach der ethisch-psychologischen Seite hin. Die büßende Magdalena zu den Füßen des Erlösers ist dem mittelalterlichen Zuschauer symbolhaft die eigene Seele, die in der Buße sich abkehrt von der Sinnenlust der Welt. Die einzelnen Stufen der Bekehrung, wie sie die Theologie unterscheidet, vollziehen sich vor den Augen des Volkes und versinnbilden eigene Seelenwandlung. Die Warnungen Marthas und die Predigt des Erlösers führen Magdalena zur Erkenntnis ihrer Sündhaftigkeit. Reue und Vorsatz enthalten die Verse:

1085 *das rwet mich, das ist war!*
ach herre got, gib mir die stunde,
das ich gebossen myn sunde,
die ich in der wernt begangen han!
ich wil buszen und von der sunden lan! [164])

Das Bekenntnis vor dem Erlöser enthält die sieben Hauptsünden im Anschluß an den Vers der Dolor-crescit-Strophe *pulsis a me septem daemoniis: hoffart, doreheit, haß, dragheit, zorn, gierheit, unkusche.* In den Worten: *din sunde sint dir gar vorgeben* ist deutlich die Lossprechung enthalten, der eine Ermahnung folgt:

1362 *nu gang in ewiglicher freude,*
und habe vorbasz reyne sidde.

Die Genugtuung wird geleistet durch das öffentliche Bekenntnis und die Salbung. Im Donaueschinger Spiel (344—88) folgt noch eine Versöhnung mit Lazarus und Martha. Erschütternd mußte im Alsfelder (2892—2905) und Egerer (3009—24) Passionsspiel das Auftreten des Teufels, der Magdalena nach der Bekehrung mit Vorwürfen überschüttet und mit Rache bedroht, den Zuschauern ins Gedächtnis rufen, wie auch die begnadete Seele unaufhörlich um ewiges Heil bangen

[164]) Frankfurter Passionsspiel, Froning II, S. 415.

muß. — Die Magdalenenklage bei der Kreuzigungsszene schließt sich eng an die Marienklage an und wäre im Zusammenhang mit dieser zu betrachten .— In der Grabes- und Erscheinungsszene [165]) fällt der Zug zur Individualisierung auf in der Namengebung. Die Marien sind nicht mehr wie in der Osterfeier die christicolae, oder prima, secunda, tertia Maria wie im Osterspiel, sondern sie werden mit ihren biblischen Namen eingeführt. Salome legen Überlieferung und Legende auch den Namen Maria bei, vielleicht in Angleichung an Maria Magdalena und Maria Cleophae [166]). Selbst der Engel wird individualisiert als Uriel, der in den Apokryphen als Verkünder göttlicher Geheimnisse neben Michael, Gabriel, Raphael auftritt.

Im Erlauer Magdalenenspiel [167]) hat die Szene des Weltlebens zu einem selbständigen Spiel geführt, das mit Recht den Titel führt: *ludus Marie Magdalene in gaudio.* Die ausgedehnte Teufelsszene (26—295), die eine willkommene Gelegenheit zur Ständeparodie bietet, ist die Vorbereitung für die Aussendung der Teufel zu Magdalena. Noch drastischer als in den übrigen Spielen ist das Weltleben der Sünderin dargestellt. Mit sichtlicher Freude am tollen Treiben Magdalenas sind die verschiedensten Minnelieder und Tanzstrophen zusammengetragen. Im bunten Wechsel der Situation folgen komische und derbe Verse, im Ballspiel und den Wechselstrophen mit dem Teufel und im Wettgesang voll Spott und Derbheit zwischen Magdalena und ihrem Liebhaber Prokus. Die Umkehr Magdalenas scheint mehr die Folge der Abwendung ihres Liebhabers als der dreimaligen Warnung Marthas. Nach den Spottstrophen, die den Minnesang parodieren, rät der Diener des Prokus, handgreiflich zu werden:

herr, war umb vetruebt ir eurn leip
durch das minnicleich weip,
der in dem lant mer mugen sein?
da von lat eur traurn sein
nempt hin das swert in eur hant
und slacht den alten torant
auf irn schadernakch
das si chaum trag den petelsakch.

Christus oder der Engel spielen keine Rolle bei der Bekehrung. Die dramatische Geste, mit der Magdalena ihren Schmuck zerbricht und dem Volke hinwirft, läßt sich, obwohl sie von Reueversen begleitet ist, besser aus der Liebesenttäuschung als aus Bußgesinnung begreifen. Dem Charakter des Spiels entsprechend ist die Szene der Sündenver-

[165]) Froning III, S. 842 ff.

[166]) Matth. 27, 56; Marc. 15, 40; Luc. 24, 10; Joh. 19, 25; Apostelgeschichte 12, 12.

[167]) Erlauer Spiele, hrsgb. von F. Kummer, Wien 1882, Erlau IV, S. 95 ff.

gebung ganz kurz angefügt. Volkstümliche Elemente haben im Erlauer Magdalenenspiel die breiteste Darstellung gefunden. Mit besonderer Vorliebe ist die Teufelsszene ausgestattet. Freude an Klang und komischer Wirkung hat die sinnlosen Verse der Teufelsworte gefügt, die den Höllensang begleiten. Die Sittenlosigkeit wird unter allen Vergehen der einzelnen Stände und Zünfte am stärksten parodiert, wobei Erotisches ganz unverhüllt in der Sprache der niedrigsten Schichten zum Ausdruck kommt. Von liturgischem Gehalt kann trotz äußerlichen Anklangs in der Schlußszene (Hymnus: *Jesu nostra redemptio)* keine Rede mehr sein.

Zusammenfassung.

Die Zeit, in der das Mysterium die formende Mitte des Christentums war, gestaltet durch die schöpferischen Kräfte der Liturgie ein Spiel, in dem Maria Magdalena als Glied und Repräsentantin der im Tiefsten verbundenen Gemeinschaft, der Ecclesia, erscheint. Das Einbezogensein in die Liturgie bedingt den unhistorischen und überzeitlichen Sinngehalt der Marienszene in Feiern des 10. und 11. Jahrhunderts, ihre Objektivität und tief symbolische Bedeutung. Nicht nur dem Gehalt, auch der Form nach ist das Spiel ganz der Liturgie verbunden. Liturgische Sprache, Stimmschattierung und Melodie, liturgische Handlung und Gebärde, Kultgeräte, liturgische Gewandung und vor allem der prozessionale Charakter der Feier zeigen die Durchformung des geistlichen Spiels durch den Kult. Die Monumentalität der Texte in der Kultsprache entspricht der im Sakralraum sich vollziehenden Feier.

Aus lebendiger, zeitbedingter Frömmigkeit sind im Laufe des Mittelalters neue religiöse Kräfte der Liturgie zugeströmt, die auch in der Magdalenenszene zu spüren sind. Einer der Wesensart der Frau ganz erschlossenen Zeit — sie ist zugleich die Hochblüte des Madonnenkultes und in weltlicher Sphäre des Frauendienstes — wird Magdalenas Osterbegegnung Symbol eigenen österlichen Erlebens, und sie schafft die vollendetste Gestaltung der Magdalenenszene in der Erscheinungsszene. Die Feiern des 12.—13. Jahrhunderts bergen in straffer, liturgischer Form vertiefte Innerlichkeit, persönliche aber verhaltene Frömmigkeit. Verklärungsidee und Klagemotiv, Stilisierung und Wirklichkeitsnähe, Objektivität und subjektives Fühlen, dramatische Bewegtheit und lyrische Besinnung verbinden sich in feiner Ausgewogenheit der überkommenen und neuen Frömmigkeitsformen zu tiefer Wirkung. Das 13. Jahrhundert scheint in der alten Feier und im neuen Spiel noch einmal alle gegensätzlichen Strebungen umschlossen zu hal-

ten, die in der kommenden Zeit auseinanderdrängen. Wie durch die Abwehr der Kirche gegen die von der Volksfrömmigkeit herkommenden Formen des übersteigerten Subjektivismus und Ethizismus sich Andachtsübungen entwickeln, losgelöst von der Mysterienliturgie, so geschieht es ähnlich im geistlichen Schauspiel. Die Magdalena der volkstümlichen Passionsspiele mit Liebhaber und Teufeln muß aus dem Kultraum weichen.

Das Spätmittelalter hat die Szenen des 15. Jahrhunderts mit all den Zügen ausgestattet, die die Spätgotik charakterisieren: Realismus und Komik, Individualismus und Detaillierung, Derbheit und Parodie in historisierender, ethizistischer und psychologischer Blickrichtung; aber auch mit gemütstiefer Andacht, mit liebender Hingegebenheit an die Betrachtung des Leidens Christi und des Mitleidens der Schmerzensmutter.

Im Wandel der Frömmigkeitshaltung ist die Maria der Osterfeier das Symbol der von Christus in seine Mysterien hineingenommenen Seele, die in dieser Mysterienteilnahme in Christus verklärt wird. Ein neuer Erlebnistyp findet im Dualismus der Szenen des Weltlebens und der Bekehrung Magdalenas eine ihm eigentümlichere Entsprechung, die Magdalena mehr als Symbol der Einzelseele, denn als Repräsentantin der Ecclesia betrachtet. Dieser gewandelten religiösen Erlebnisweise symbolisiert die Magdalena der Passionsspiele tiefstes Menschenringen aus Sündenschuld zur Erlösung.

Literatur.

Arens, Wipos Ostersequenz. Theologie und Glaube 1926.

Bath, M., Untersuchungen des Johannesspiels, der Blindenheilungs- und der Maria Magdalenen-Szenen in den deutschen mittelalterlichen Passionsspielen mit besonderer Berücksichtigung ihrer Beziehungen zu den französischen Mysterien. Diss. Marburg 1919.

Bäumer, S., O. S. B., Geschichte des Breviers. Freiburg 1895.

Baumstark, A., Vom geschichtlichen Werden der Liturgie. Ecclesia Orans. X, 1923.

— Missale Romanum, seine Entwicklung, ihre wichtigsten Urkunden und Probleme. Nijmegen 1931.

Baussan, Ch., L'Art et les Saints. Sainte Marie Madeleine. Paris 1929.

Beckers, O., Das Spiel von den Zehnjungfrauen und das Katharinenspiel. Germanistische Abhandlungen 24, Breslau 1905.

Brinkmann, Alfons, Liturgische und volkstümliche Formen im geistlichen Spiel des Mittelalters. Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung hrsg. von J. Schwietering, 3. Heft, Münster 1932.

Brinktrine, Die heilige Messe in ihrem Werden und Wesen. 1931.

Brethauer, K., Bruchstücke eines hessischen Passionsspiels. Zs. f. d. A. 68. 1931.

Brooks, N. C., Some New Texts of Liturgical Easter Plays. The Journal of English and Germanic Philology VIII. Bloomington 1909.

— Neue lateinische Osterfeiern. Zs. f. d. A. 50, 1909.

— Liturgical Easter Plays from Rheinau Manuscripts. The Journal of English and Germanic Philology X, 1911.

— Osterfeiern aus Bamberger und Wolfenbütteler Handschriften. Zs. f. d. A. 55, 1914—1917.

— The Sepulchrum Christi and its Ceremonies in Late Mediaeval and Mothe Liturgical Drama. University of Illinois Stud. in Lang. and Lit. VII. No. 2, Urbana 1921.

— The Sepulchrum Christi and its Ceremonies in Late Mediaeval and Modern Times. The Journal of English and Germ. Philology XXVII, 1928.

Casel, O., O. S. B., Zur Idee der liturgischen Festfeier. Mysterium, Münster 1926.

Chambers, E. K., The Mediaeval Stage. II, Oxford 1925.

Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. 1., Halle 1911.

Dempf, A., Die Hauptformen mittelalterlicher Weltanschauung. München u. Berlin 1925.

Du Méril, Origines latines du théâtre moderne. Paris 1897.

Dinges, G., Untersuchungen zum Donaueschinger Passionsspiel. Germanistische Abhandlungen 35, Breslau 1910.

Duriez, G., La Théologie dans le drame religieux en Allemagne au Moyen-Age. Lille 1914.

Franz, A., Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter I, Freiburg 1909.

Froning, Das Drama des Mittelalters. Deutsche Nationalliteratur 14, Stuttgart 1891.

Glaser, K., Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1917.
Guardini, R., Vom Geist der Liturgie. Ecclesia Orans I, Freiburg 1918.
— Vom liturgischen Mysterium. Schildgenossen 5, 1925.
Guéranger, D., O. S. B., L'Année Liturgique. La Passion et la Semaine Sainte, 26. Aufl., Tours 1921.
Gihr, Das heilige Meßopfer, Freiburg 1919.
Grieshammer, R., Sprachgestaltende Kräfte im geistlichen Schauspiel des Mittelalters. Jenaer germanistische Forschungen 16, hrsgb. von A. Leitzmann, 1930.
Hammenstede, O. S. B., Die Liturgie als Erlebnis, Ecclesia Orans 3, Freiburg 1919.
Haupt, Mittelniederländisches Osterspiel. Zs. f. d. A. II, 1842.
Herwegen, I., O. S. B. Kunstprinzip der Liturgie, Düsseldorf 1916.
— Alte Quellen neuer Kraft, Düsseldorf 1922.
— Kirche und Seele. Die Seelenhaltung des Mysterienkultes und ihr Wandel im Mittelalter, Münster 1928.
— Christliche Kunst und Mysterium, Münster 1929.
— Die heilige Schrift in der Liturgie der Kirche. Liturgische Zeitschrift I, Regensburg 1930/31.
Höpfner, R., Untersuchungen zu dem Innsbrucker, Berliner und Wiener Osterspiel. German. Abhdlg. 45, Breslau 1913.
Huizinga, K., Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Deutsch von J. Mönckeberg, München 1924.
Jahrbuch für Liturgiewissenschaft. Münster 1921 ff.
Kramp, J., S. J., Meßliturgie und Gottesreich. Ecclesia Orans 6 u. 7, Freiburg 1922.
Kretzmann, The Liturgy in the Mediaeval Drama. University of Minnesota Studies in Lang. and Lit. 4, 1916.
Kummer, K., Erlauer Spiele. Wien 1882.
Krüger, E., Die komischen Szenen in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters. Diss. Hamburg 1931.
Lacordaire, Sainte Marie Madelaine. 2. Aufl., Paris 1860.
Lange, K., Die lateinischen Osterfeiern. München 1887.
Lefebvre, D., O. S. B., Missel Quotidien. Lophem-lez-Bruges 1930.
Mayer, A. L., Altchristliche Liturgie und Germanentum. Jahrbuch f. Liturgiewiss. 5, Münster 1925.
— Die Liturgie und der Geist der Gotik. Jahrbuch f. Liturgiewiss. 6, 1926, Münster.
Meyer, W., Fragmenta Burana, Berlin 1901.
Milchsack, G., Oster- und Passionsspiele, Wolfenbüttel 1880.
— Heidelberger Passionsspiel. Bibliothek des literarischen Vereins Stuttgart, Tübingen 1880. — Egerer Passionsspiel, ebd. 1881.
Mone, Altteutsche Schauspiele 1841.
— Schauspiele des Mittelalters I, Karlsruhe 1846.
Müller, W., Der schauspielerische Stil im Passionsspiel des Mittelalters, Diss. Greifswald 1927.
Rosenberg, H., Die Hymnen des Breviers, Ecclesia Orans 12, Freiburg 1924.
Rudwin, J., Der Teufel in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters und der Reformationszeit, Hesperia, Göttingen 1915.

Rueff, H., Das Rheinische Osterspiel der Berliner Handschrift Ms. Germ. Fol. 1219. Abh. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen. Phil. hist. Kl. N. F. 18, Berlin 1925/26.

Schnürer, G., Kirche und Kultur im Mittelalter. 1927 ff.

Schrade, H., Über Symbol und Realismus in der Spätgotik. Dtsche. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 5, 1927.

Schröder, E., Frau Ava und die Osterfeier. Zs. f. d. A. 50, 1908.

Schumann, A., Das Künzelsauer Fronleichnamspiel vom Jahre 1479, Oehringen 1926.

Schüttpelz, O., Der Wettlauf der Apostel und die Erscheinungen des Peregrinusspiels im geistlichen Spiel des Mittelalters. German. Abhdlg. 63, Breslau 1930.

Schwietering, J., Mittelalterliche Dichtung und bildende Kunst. Zs. f. d. A. 60, 1923.

— Über den liturgischen Ursprung des mittelalterlichen geistlichen Spiels. Zs. f. d. A. 62, 1925.

— Deutsche Dichtung des Mittelalters. Handbuch d. Literaturwiss. hrsg. von O. Walzel, Potsdam 1932.

Sengpiel, O., Die Bedeutung der Prozessionen für das geistliche Spiel des Mittelalters in Deutschland. German. Abhandlg. 66, Breslau 1932.

Stapper, R., Mittelalterliche Ostergebräuche der Stiftsherren von Kleve. Röm. Quartalschrift 35, 1927.

— Liturgische Ostergebräuche im Dom zu Münster. Zeitschr. f. vaterländ. Geschichte u. Altertumskunde Westfalens 82, 1924.

Stötzner, Zwickauer Programm 1901.

Stricker, S., O. S. B., Das Kirchenjahr. Mysterium, Münster 1926.

Thalhofer-Eisenhofer, Handbuch der katholischen Liturgik. Freiburg 1912.

Wagner, P., Einführung in die Gregorianischen Melodien, 1. Teil, Leipzig 1910.

Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. Quellen und Forschungen zur Gesch., Literatur u. Sprache Österreichs I, Graz 1897.

Weber, P., Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894.

Wintersig, A., O. S. B., Die Selbstdarstellung der heiligen Kirche in ihrer Liturgie. Mysterium, Münster 1926.

Wirth, L., Oster- und Passionsspiele, Halle 1889.

Wolff, L., Die Verschmelzung des Dargestellten mit der Gegenwartswirklichkeit im geistlichen Drama des deutschen Mittelalters. Dtsche. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. Göttingen 1929.

Wright, Early Mysteries and other Latin Poems. London 1884.

Young, K., A Contribution to the History of Liturgical Drama at Rouen. Modern Philology VI, Chicago 1909.

— Some Texts of Liturgical Plays. Public. of Modern Lang. Associations, Baltimore 24, 1909.

— Observations on the Origin of the Mediaeval Passion-Play. Publ. Mod. Lg. Ass. 25, Baltimore 1910.

— The Origin of the Easter Play. Publ. of Mod. Lg. Ass. 29, Baltimore 1914.

— The Dramatic Associations of the Easter Sepulchre. University of Wisconsin Studies in Lang. and Literature, Madison 1920.

Lebenslauf.

Am 27. März 1901 wurde ich, Maria Norberta Hoffmann, als Tochter des Kaufmanns Karl Hoffmann zu Mainz geboren. Von 1907—13 besuchte ich die Volksschule, von 1913—21 die private Höhere Mädchenschule und Lehrerinnenbildungsanstalt des Institutes St. Mariae zu Mainz. Ostern 1920 bestand ich die Teilprüfung am Lehrerseminar zu Alzey, 1921 die Schlußprüfung für Volksschullehrerinnen zu Darmstadt, 1923 die Schlußprüfung für Schulamtsanwärterinnen zu Darmstadt, 1927 die realgymnasiale Ergänzungsprüfung zu Münster. Von 1921—23 unterrichtete ich in Bensheim/Bergstr., von 1923—26 in Mainz. Ostern 1926 wurde ich an der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster immatrikuliert. Meine Studienfächer waren deutsche, englische und romanische Philologie, besonders Literatur- und Geistesgeschichte des Mittelalters. Ich nahm teil an Vorlesungen und Seminaren der Herren Professoren Mausbach †, Steffes, Ettlinger †, Hielscher, Rosenmöller, Schwering, Hübner, Magon, Schwietering, Keller, Wiese †, Heinermann, Wackernagel. Im Juli 1931 bestand ich zu Münster/W. die wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen und am 22. März 1932 das examen rigorosum. Allen meinen Lehrern danke ich für die Förderung und Anregung, die ich während meiner Studienzeit von ihnen empfing.